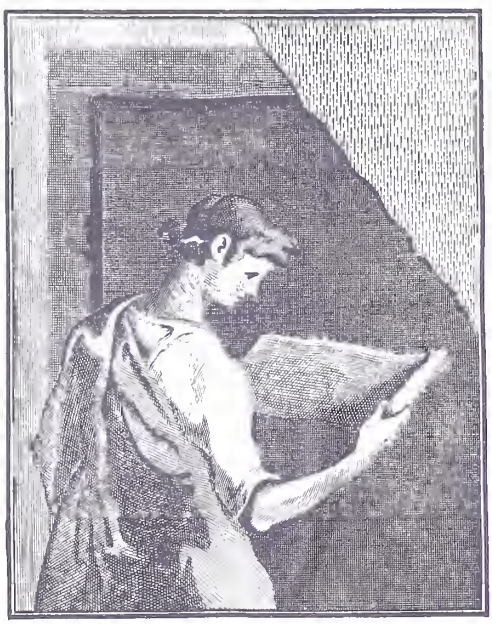


THE GETTY CENTER LIBRARY

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME SEPTIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1900

Premier Fascicule (N° 13 de la Collection).

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

Pages

I. *Autre Taureau androcéphale, statuettes à incrustations* (Musée du Louvre), par M. Léon Heuzey 5

II. *Amphore à figures rouges* (Cabinet des Médailles), par M. A. de Ridder 11

III. *Skyphos à figures rouges, trouvé à Éleusis* (Musée national d'Athènes), par M. André Skias 29

IV. *Sculptures gréco-bouddhiques* (Musée du Louvre), par M. A. Foucher 37

V. *Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l' « Iliade » de l'Ambrosienne*, par M. F. de Mély 63

VI. *L'ivoire Barberini* (Musée du Louvre), par M. Gustave Schlumberger 77

VII. *Tableau byzantin inédit* (Musée épiscopal de Vich), par Dom E. Roulin 93

PLANCHES

I. Taureau en bronze incrusté d'argent et Taureau androcéphale en stéatite (Musée du Louvre).

II-III. Amphore à figures rouges (Cabinet des Médailles).

IV. Skyphos d'Éleusis.

V. Statue de Bodhisattva, trouvés à Shâhbâz-Garhi, district de Peshawar (Musée du Louvre).

VI. Têtes de chaux, trouvées à Shâhbâz-Garhi, district de Peshawar (Musée du Louvre).

VII. Coffret de Saint-Nazaire de Milan (couvercle).

VIII. Coffret de Saint-Nazaire de Milan (faces antérieure et postérieure).

IX. Coffret de Saint-Nazaire de Milan (faces latérales).

X. L'ivoire Barberini (Musée du Louvre).

XI. Tableau byzantin en mosaïque (Musée épiscopal de Vich).

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetmemoi7190acad

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME SEPTIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1900

AUTRE TAUREAU CHALDÉEN ANDROCÉPHALE

STATUETTES A INCRUSTATIONS

PLANCHE I

Au moment où je faisais paraître, presque en même temps, un article sur le Taureau chaldéen à tête humaine[1] et un autre sur la Sculpture chaldéenne à incrustations[2], j'ai eu l'heureuse chance d'acquérir pour le Musée du Louvre un curieux monument qui relie entre eux ces deux articles par une commune confirmation. C'est, en effet, une statuette chaldéenne de taureau androcéphale, qui porte les marques d'un travail d'incrustation très manifeste.

L'attitude de l'animal couché est exactement la même que celle de la statuette décrite dans le précédent fascicule ; la pierre est aussi une stéatite d'un noir bleuâtre, et les dimensions diffèrent à peine par un peu plus de longueur dans la forme du corps. Le dos porte également une cavité arrondie, creusée tout exprès pour encastrer la base d'une figure de divinité ou quelque autre symbole, dont le taureau

1. Voir plus haut, à la p. 115 du tome VI du présent recueil.

2. Dans le recueil intitulé *Strena Helbigiana* (p. 132), réunion d'articles publiés par un grand nombre d'archéologues, allemands, français, italiens, anglais, en l'honneur du soixantième anniversaire de Wolfgang Helbig. Leipzig, 1899.

couché était comme le support. La principale distinction à faire entre ces deux variantes d'un même type tient au style. Le taureau incrusté est d'un dessin moins ferme et d'un modelé moins vigoureux que l'autre ; il s'écarte davantage du grand caractère de la haute époque chaldéenne.

Ces variations légères dans un type qui reste le même s'expliquent aisément par un fait que j'ai déjà signalé ailleurs, à propos de certains monuments de l'île de Chypre[1]. Il existait souvent, auprès des anciens sanctuaires, des dépôts où l'on entassait les ex-voto hors d'usage ; souvent même les figures votives s'y retrouvent encore groupées par catégories et par espèces, formant parfois de véritables séries chronologiques, où l'on suit un même motif d'époque en époque, en passant par toutes les transformations du style. C'est assurément d'un dépôt de ce genre que proviennent les deux statuettes acquises successivement par le Musée.

On notera aussi, dans notre seconde figure, une autre manière de porter la barbe, une mode nouvelle, dégageant la lèvre supérieure, suivant un usage qui devient général au VII^e^ siècle avant notre ère, en Phénicie, à Chypre, dans les monuments du premier archaïsme grec et jusqu'en Étrurie[2] ; mais on en retrouve aussi des exemples dans plusieurs têtes babyloniennes nettement caractérisées et d'une époque certainement plus ancienne[3]. Enfin, le sculpteur a donné ici beaucoup moins de relief et d'accent à la crinière de bison et au poil tortillé qui accusent si bien l'idée d'une espèce fantastique et sauvage ; ces détails ne sont plus indiqués que très légèrement par un simple travail de pointe. Il est vrai de dire que, si le parti est moins sculptural, il s'harmonise mieux avec le système plutôt pittoresque de l'incrustation polychrome, qui fait l'originalité de la présente statuette.

1. *Revue d'Assyriologie*, vol. IV, p. 67.

2. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités*, article *Barba;* W. Helbig, *Homerische Epos*, p. 247 et suivantes.

3. Voir à ce sujet les observations que nous avons déjà présentées à propos d'une tête de la collection de M. de Clercq, *Catalogue*, tome II, p. 105 et Pl. X, fig. 11 *a*, *b*.

Le dos, les flancs, la croupe, les pattes mêmes du taureau à tête d'homme sont parsemés d'entailles trilobées pour la plupart, c'est-à-dire rappelant à peu près la forme d'une feuille de trèfle. Ce sont comme autant de taches creuses, très rapprochées l'une de l'autre et disposées avec une certaine alternance. On reconnaît au premier coup d'œil un véritable travail de champ-levé, destiné à incruster dans la pierre des taches d'une matière différente et certainement d'une autre couleur. Sur les points où la forme se rétrécit, aux pattes par exemple, les entailles deviennent nécessairement plus petites et se réduisent à de simples zébrures, dont quelques-unes ont conservé, par bonheur, leurs incrustations. La substance employée ressemble à de l'ivoire jauni par le temps; elle se détachait en clair sur la stéatite. Toutefois, si l'on y regarde de près, on reconnaît une matière plus commune, employée très anciennement par les Chaldéens aux mêmes usages que la dent d'éléphant ; il s'agit de la coquille. Les découvertes, et surtout celles de M. de Sarzec, ont prouvé que les artistes de la Chaldée en tiraient un grand parti. Ils la découpaient en plaquettes gravées ou sculptées, pour la décoration de divers objets; ils la taillaient en forme de cachets ou de cylindres, et poussaient même l'ingéniosité jusqu'à produire, avec des pièces détachées, des assemblages qui composaient de véritables vases[1]. On ne s'étonnera pas qu'ils l'aient employée aussi comme une sorte de marqueterie sur fond de pierre noire.

Dans la statuette que nous décrivons, la coquille servait encore à incruster les yeux; l'un des orbites a gardé son remplissage, percé d'un trou au centre pour l'insertion d'une prunelle, également rapportée en couleur. Cette technique des yeux rapportés remonte d'ailleurs aux origines de la statuaire chaldéenne, et les fouilles de Tello en ont fourni toute une suite d'exemples.

Quant à l'incrustation des figures entières, si avancé que puisse paraître le procédé de la polychromie des matériaux, appliqué à la

1. De Sarzec et Heuzey, *Decouvertes en Chaldée*, pp. 265-274 et Pl. 46.

ronde-bosse ou au bas-relief, on a maintenant la preuve qu'il était usité en Chaldée dès l'époque de Goudéa. C'est encore là une des surprises que nous devons aux fouilles de M. de Sarzec à Tello, si fécondes en révélations inattendues sur la technique et sur les usages de la haute antiquité orientale.

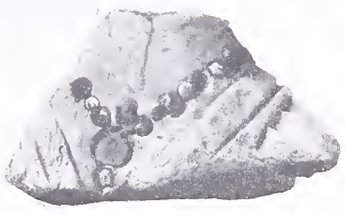


Fig. 1.

Dans l'article déjà cité, où j'ai traité de la sculpture chaldéenne à incrustations, on trouvera décrit un fragment de statuette de femme, qui porte le châle croisé de cette époque, avec des traces d'ornements incrustés à la bordure de son vêtement, et avec un collier dont les grains, de matières et de couleurs différentes, cornaline, turquoise et cuivre doré, sont enchâssés dans la pierre blanche. Nous reproduisons ci-contre (fig. 1) le revers de ce précieux fragment. Tous les doutes sur l'antiquité du procédé sont levés, d'ailleurs, par le remarquable vase sculpté en stéatite, où le nom même de Goudéa est gravé entre deux génies à tête de serpent, dont le corps est zébré d'entailles destinées à recevoir une autre matière, de façon à imiter les marbrures du reptile[1]. Quelques autres fragments de vases sculptés et de statuettes conservent même des restes de cette matière et montrent bien que c'était, comme nous l'avons vu plus haut, de la coquille, taillée en lamelles de formes diverses pour garnir les creux de l'incrustation. En rapport avec le sujet qui nous occupe il est à propos de mentionner surtout deux menus débris d'une figurine en pierre verte d'un travail très fin, un pied (ci-contre fig. 2) et une partie du flanc d'un petit taureau en marche, portant exactement les mêmes cavités que notre taureau couché à tête humaine, pratiquées dans le même but d'incrustation. Il est difficile de

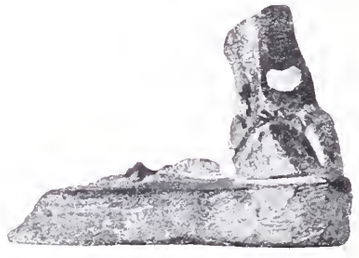


Fig. 2.

1. *Découvertes*, pp. 234-236, Pl. 43, fig. 2 *a*, *b*, *c*.

ne pas être convaincu par une réunion d'exemples ainsi recueillis directement dans nos fouilles.

Il est vrai que, sur le taureau à tête humaine, le nombre, la forme et la disposition de ces incrustations rappellent plutôt les mouchetures d'une peau de léopard ou de panthère que les larges taches irrégulières qui distinguent ordinairement le pelage des animaux de l'espèce bovine; mais il s'agit ici d'un être fabuleux, qui pouvait très bien présenter aussi, sous ce rapport, une certaine étrangeté conventionnelle.

Lorsque les artistes chaldéens reproduisaient directement la nature, ils la traitaient avec moins de fantaisie. On peut en juger par un petit taureau en bronze, où ces grandes taches sont produites par des lamelles d'argent enchâssées avec beaucoup d'art et de précision. Nous saisissons avec empressement l'occasion de publier dans notre planche hors texte ce petit chef-d'œuvre, qui nous fournit en même temps un exemple très réussi de l'incrustation sur métal (Pl. I, n° 1). L'objet nous est venu de Mossoul; mais il n'a rien de la dureté assyrienne, et il doit être classé parmi les productions de l'art chaldéo-babylonien.

Ces exemples, encore très rares, ne se rapportent qu'à des figures de petite dimension; mais ils laissent entrevoir de grands ouvrages où l'application des mêmes procédés devait produire un effet saisissant. L'intervention, dans les statuettes en pierre ou en métal, de la polychromie obtenue par la diversité des matériaux nous montre que l'Asie connaissait et pratiquait de très bonne heure cette technique spéciale, dont le perfectionnement produira plus tard les merveilles de la toreutique grecque.

LÉON HEUZEY.

AMPHORE A FIGURES ROUGES

(CABINET DES MÉDAILLES)

PLANCHES II ET III

L'amphore qu'on trouvera reproduite sur les planches II et III et la figure 1 appartient au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale[1]. J'ai cru l'occasion propice de l'offrir ici au public, pendant que je préparais le catalogue des vases peints antiques de cette collection, travail aujourd'hui en voie d'achèvement. Le duc de Luynes, qui l'a fait entrer au Musée en 1863, ne l'avait pas comprise dans le recueil qu'il publia en 1840[2]. Non qu'il l'estimât indigne d'y figurer ; mais il ne dut l'acquérir que plus tard, sans doute pendant le séjour assez long qu'il fit à Rome dans l'hiver de 1847 à 1848[3]. C'est ainsi que nous la trouvons mentionnée en 1850 dans l'*Anzeiger,* parmi les vases peints dont s'était récemment enrichie sa collection[4]. Depuis, elle a été signalée à plusieurs reprises, par Stephani[5], d'après l'*An-*

1. Fonds Luynes, 691 [702]. BABELON, *Guide illustré au Cabinet des Médailles*, p. 264.
2. *Description des vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs.*
3. MICHAELIS, *Geschichte des deutschen Archæologischen Instituts*, 1879, p. 119-120.
4. *Anzeiger*, 1850, p. 213, n. 8 (de Witte).
5. *Compte-rendus de Saint Pétersbourg*, 1863, p. 220, 2.

zeiger, puis par Heydemann qui put la voir et l'étudier[1]. Deux de ses figures principales ont même été reproduites[2] et le vase a été photographié[3]; mais aucun dessin fidèle et complet, aucune description, même sommaire, n'en ont été donnés, de sorte que l'amphore peut, à bon droit, passer pour inédite.

Par sa dimension[4], comme par le soin avec lequel elle a été décorée, elle appartient à la catégorie des vases de luxe, offrandes funéraires ou ex-voto de prix. La forme en est particulière et, relativement, assez rare[5]. L'épaule presque horizontale la distingue des amphores archaïques où une courbe continue reliait le col à la panse : elle est commune aux nouvelles formes de vases, telles que les kalpis, que les potiers du Céramique commencent d'adopter dès la première partie du v^e^ siècle. Le corps même de l'amphore se termine en pointe, et, si elle a été pourvue d'un pied, ce qui la distingue du dinos, cette base est si frêle et d'un diamètre si faible par rapport au haut du récipient, que l'équilibre de ce dernier est des moins stables. Il est presque impossible aujourd'hui, et il a dû sans doute toujours l'être, que

Fig. 1.

1. *Pariser Antiken*, 1887, p. 76, 41.

2. Daremberg-Saglio, *Dict. des Ant. gr. et rom.*, I, p. 629, fig. 712 (*s. v. Bacchus*); *ibid.*, p. 681-682, fig. 805 (*s. v. Bassara*); *ibid.*, II, p. 1028, 10 (*s. v. Fax*). Cf. Roscher, *Lexikon*, I, p. 1106, 1109-1110 (*s. v. Dionysos*).

3. Milliet-Giraudon, II, pl. 87-89 (6^e^ classe, 12^e^ série).

4. Haut. du vase, 0^m^,61 (du col, 0^m^,135, du champ, 0^m^,252). Diam. du pied, 0^m^,08 (de l'embouchure, 0^m^,182). Circ. max., 1^m^,30. Le support est haut de 0^m^,148 (circ. en haut, 0^m^,82, en bas, 0^m^,88). Les anses du vase sont torses.

5. Vase de Borée à Berlin (Furtwængler, *Beschreibung*, 2165, II, p. 488-490. *Nouv. Annales*, 1839, pl. H). Scène de Bacchanales à Munich (Jahn, 408, p. 139-140), etc.

l'amphore se tienne debout sans secours, aussi lui a-t-on donné un support qui pût la contenir et la soutenir à la fois (fig. 1). Il se compose d'un tambour à tranche concave, creusé d'une cavité à la partie supérieure. Le décor de ce pied est des plus simples, un motif d'oves et des bandes horizontales d'un beau noir devenu olivâtre; mais rien, ni dans cette ornementation, ni dans la couleur de la terre, n'empêche le support et le vase d'être, non seulement contemporains, mais

Fig. 2. — Décor de l'épaule du vase.

faits expressément l'un pour l'autre. Comme tout renseignement précis nous manque, et manquait sans doute au duc de Luynes sur la provenance de l'amphore, nous ne pouvons affirmer que la base soit bien originelle, mais rien ne semble plus probable, et, sinon le mérite, du moins la rareté et l'originalité du monument s'en trouveront augmentées d'autant.

Je n'insisterai pas sur le décor du vase proprement dit. Il est en effet des plus simples, et tel que l'affectionnent les peintres du v^{e} siècle; il se borne à encadrer la frise peinte, sans intervenir dans le champ et sans l'alourdir. En bas, deux méandres alternent avec une croix oblique cantonnée de points; en haut, court un motif d'oves. Sur l'épaule, des palmettes inscrites s'entrelacent avec des rinceaux, sans que la feuille médiane des palmettes soit déjà plus longue et

lancéolée, mais avec deux ou trois cercles et pétales dans le champ (fig. 2). Nous retrouvons le motif d'oves à l'attache des anses, au départ du col et à la tranche de l'embouchure.

Le dessin très exact[1] de M. Simoës da Fonseca me dispense de faire la description complète et minutieuse du champ figuré. Je me bornerai à relever certains motifs, et à étudier le style de la décoration. Je note en passant, pour n'y plus revenir, que le vase est très restauré[2]: l'une des figures a particulièrement souffert et l'un des Silènes est presque entièrement moderne. Mais ces restitutions ne portent guère que sur les détails intérieurs : sauf dans des cas très rares, le fond noir est antique, et la silhouette des personnages est par suite exacte. Les parties manquantes ont été complétées d'après les figures conservées et souvent assez habilement pour faire illusion de loin. Ce travail de raccords dut être fait en Italie, probablement par ou pour l'antiquaire qui vendit le vase au duc de Luynes.

Le motif de la scène figurée est des plus simples : un cortège s'avance de gauche à droite, conduit par Dionysos, qu'accompagnent deux Silènes et huit Nymphes ou Ménades. Aucun lien visible, sauf en un seul cas, n'unit les personnages entre eux : ce sont des

1. Il n'a subi que le redressement nécessité par la convexité même du vase.

2. Les parties modernes sont indiquées en pointillé dans le dessin de M. da Fonseca. J'ai cru inutile de marquer de même les restaurations des palmettes de l'épaule. Voici, pour ce qui concerne le champ principal, l'énumération des repeints. Dionysos, bas de la manche gauche, bas du chiton à gauche, pied gauche. Première Ménade, presque toute la tête, sauf une bande à l'occiput, le cou, le bras gauche, la torche presque entière sauf le haut et le bas, tout le bas du corps un peu au-dessous du thyrse. Ménade à la patère, les mains et la patère, le bas du corps depuis les hanches. Premier Silène, toute la figure, sauf une partie de la torche, le haut de la tête, la nuque, le haut de l'épaule, la pointe de la queue, la jambe gauche du genou au cou-de-pied. Première Ménade du groupe, bande étroite au sein gauche, bande en travers des hanches, bas du chiton. Deuxième Ménade du groupe, bas de la robe et talon du pied. Ménade au chevreau, sourcil, bande étroite à la nuque, jambe droite sauf les doigts de pied, plante du pied gauche. Deuxième Silène, deux traits à l'attache du bras droit, flamme de la torche. Ménade à la double flûte, partie du pan gauche de l'himation, presque tout le bas du chiton. Ménade au tympanon, bas du tambourin, bande mince en travers du chiton, autre semblable aux hanches. Dernière Ménade, bande oblique en haut des genoux. Pour être complet, il faudrait ajouter quelques repeints uniquement destinés à masquer les joints des parties recollées.

figures détachées et juxtaposées. Aussi peut-on les étudier isolément.

Dionysos tient le canthare, le plus vieil attribut bacchique et le thyrse, arme habituelle des Ménades. Il est chaussé d'endromides, hautes bottines lacées que portaient les voyageurs; son vêtement est la pardalide passée par-dessus un long chiton traînant, aux manches bouffantes, aux plis fins et multiples. Est-ce la bassara, qu'on a voulu y reconnaître[1]? Rien ne le prouve[2]; mais l'essentiel est que, comme dans un mythe ionien d'Héraklès[3], cet habit soit insolite chez un dieu et recherché comme celui d'une femme. C'est bien l'accoutrement qui convient au dieu efféminé, à qui les Grecs, malgré l'antiquité de son origine nationale, prêtèrent de bonne heure une allure, un cortège, des rites étrangers. Sa longue chevelure, serrée par la bandelette des agonistes, au lieu de la couronne de lierre traditionnelle, tombe en tresses sur les épaules, suivant une mode qui, au v^e^ siècle, est presque exclusivement réservée à la toilette féminine. Si l'on ajoute que le dieu, au lieu de garder l'immobilité hiératique, a l'attitude, les gestes, la tête inclinée, la démarche à demi hésitante d'un bacchant, on verra dans ces signes les symptômes d'une tendance à représenter Dionysos d'une manière à la fois moins solennelle et plus « exotique », tendance qui se fait jour dès les premières années du v^e^ siècle, et qui devait bientôt se manifester avec éclat dans les drames des poètes tragiques[4].

Les Silènes, dont l'un est presque entièrement moderne, ne sont plus les vieux démons lubriques, à pieds de cheval, aux oreilles et à la tête presque animales, qui poursuivent Iris et les Nymphes et ne respectent pas même les déesses. Eux aussi sont humanisés. Ils gardent leur longue queue flottante; leur oreille est encore dressée, leur nez camus et leur tête chauve sous la couronne de lierre; mais ces

1. Daremberg-Saglio, I, p. 681-682.
2. Roscher, *Lexikon*, I, p. 1109-1110.
3. *Revue Archéologique*, 1900, I, p. 99-114 (Héraklès et Omphale).
4. Le Lycurgue d'Eschyle raille les habits efféminés de Dionysos (Aristophane, *Thesmophor.*, v. 136-144; cf. Roscher, *Lexikon*, I, p. 1050). Le Penthée d'Euripide, fait de même, vers 445 et suivants.

traits caractéristiques sont marqués avec réserve et leur corps nu est modelé comme le serait celui de Dionysos, si le dieu n'était revêtu de la robe flottante. Aussi bien leur tâche ne se borne-t-elle pas à suivre le cortège : ils tiennent le thyrse et la torche, qu'ils brandissent et renversent, agités et tout enivrés par la fureur bacchique.

Il semblerait que, parmi les huit femmes qui font cortège à Dionysos, il fallût en distinguer de deux espèces : d'une part les Ménades qui fêtent ses mystères, de l'autre deux déesses enlacées, d'humeur plus grave, retournées à demi vers le spectateur et coiffées, non de la guirlande de lierre, mais du large bandeau agrafé et de la « chéchia » ou kekryphale des femmes grecques. On serait tenté d'y voir les nymphes nourricières, τιθήναι, qui veillèrent sur la naissance et l'éducation du dieu, et que les peintres représentent parfois, parmi les Bacchantes familières, dans le cortège de Dionysos[1]. Mais ces deux femmes ne diffèrent guère de leurs compagnes que par les gestes de leurs mains enlacées; elles sont vêtues comme elles et l'une porte le thyrse, l'autre le serpent, l'animal favori des mystères du dieu. Rien ne les sépare des suivantes familières de Dionysos.

Celles-ci, et nous pouvons y voir un indice chronologique, sont représentées entièrement vêtues. Les transports désordonnés auxquels des peintres de vases, dont le style est encore « sévère », montrent volontiers les Ménades abandonnées, les fureurs, plus ardentes encore, qui les agiteront sur les monuments du IVe siècle, n'ont ni tordu leurs corps, ni dérangé, outre mesure, l'harmonie de leur chiton. La sobriété de leurs gestes et la mesure de leur extase paraissent calculées et comme voulues. Rien qui ressemble moins à ce motif hellénistique de la Ménade au chevreau qu'on a voulu attribuer à Scopas, rien qui fasse pressentir ces hystériques à demi nues que se plaisaient à peindre les décorateurs de Pompéi ou que nous voyons sur les reliefs de décadence. Nous sommes encore, tout nous le rappelle, à l'âge où l'art

1. Roscher, *Lexikon*, p. 2244 (*s. v. Mainaden*).

ne connaît, pas plus que la religion officielle, les orgies des mystères et les transports des bacchanales.

Si les Ménades sont toutes vêtues sur le vase, elles le sont diversement, sans qu'il faille chercher dans le choix de leur accoutrement une autre raison que le caprice ou la fantaisie du décorateur. Cinq portent le chiton de lin à plis fins sous lequel les seins transparaissent. Deux fois l'himation et une fois seulement la nébride recouvrent ce chiton. Les trois autres Bacchantes sont vêtues d'une étoffe de laine, formant de larges plis et des cassures raides, qui se drape sur le corps et le masque presque entièrement : c'est le diploïdion dorique où la saillie de la gorge se trahit à peine par le pli des tissus au bord du cou [1] et qui forme devant le buste un voile sinueux et épais.

Parmi ces Ménades, il en est qui tiennent des torches [2] et éclairent comme les Silènes la marche nocturne du thiase. Deux autres jouent de la lyre ou du tympanon, instruments que le culte de Dionysos semble avoir empruntés à la religion asiatique de la Grande Mère. Une, plus spécialement occupée du dieu, lui tend une patère. Certaines ont le thyrse, attribut que tient aussi Dionysos. Enfin deux portent les animaux sacrés, le serpent et le chevreau. Parmi tous ces motifs classiques, ce dernier est le seul qui mérite de nous retenir, car il a joué un rôle dans l'histoire de l'art grec.

La Bacchante nous est montrée de dos et de profil perdu, tenant de ses deux mains levées un chevreau qu'une section nette vient de trancher en deux parties égales. C'est le signe ou le symbole du νεβρισμός, rite caractéristique des orgies [3]. Sous l'action de la fureur du dieu, les anciens croyaient que ses fidèles, inspirés par lui, déchiraient vifs les ennemis de Dionysos, Penthée qui méconnaissait sa religion, les chevreaux qui broutaient les jeunes vignes. Ces traditions sanglantes, qui contrastaient avec les mœurs humaines des Hellènes, paraissent avoir

1. *Monuments et Mémoires Piot*, II, p. 151-152.

2. Daremberg-Saglio, II, p. 1028, 10 (*s. v. fax*).

3. Harpocration, *s. v.* νεβρίζων... ἐπὶ τοῦ νεβροὺς ἐκδιασπᾶν κατά τινα ἄρρητον λόγον· ἔστι δὲ ὁ νεβρισμὸς καὶ κατὰ Ἀριγνώτη ἐν τῷ περὶ τῶν τελετῶν. Cf. Euripide, *Bacchantes*, v. 139.

vivement frappé leur imagination. Les poètes tragiques en ont fait le sujet de plusieurs de leurs drames et les artistes y ont cherché des motifs nouveaux, inconnus au répertoire archaïque. Le v^e^ siècle, où le culte de Dionysos prit un essor si vif dans toute la Grèce et surtout en Attique, paraît être le moment où le νεβρισμός trouva pour la première fois son expression graphique, d'où l'intérêt particulier de la représentation. Le céramiste n'a pas osé montrer la Ménade déchirant le chevreau, mais la protome qu'elle tient dans sa main gauche est sanglante : la section est marquée d'un trait rouge et plusieurs filaments rouges, presque invisibles sur le fond noir, dégouttent de la coupure. Bien plus, le contour gauche de l'avant-bras est souligné d'une ligne écarlate, preuve directe de l'acte atroce qu'a commis la Bacchante.

Nous ignorons quand fut inventé ce motif, et, si nous faisons réflexion que le peintre de l'amphore s'est contenté presque partout ailleurs de reproduire des attitudes déjà connues et pour ainsi dire classiques, il nous semble peu vraisemblable *a priori* qu'il ait imaginé ce type de la Ménade. Il a dû le trouver dans le répertoire courant; mais il devait y être introduit depuis peu, car le vase en offre la plus ancienne représentation qui soit connue. La kalpis de l'Antiquarium de Munich[1] est, sans nul doute, plus récente, et, sur deux vases à figures rouges du British Museum[2], c'est Dionysos, au lieu de la Ménade, qui brandit le corps divisé de l'animal.

La Bacchante χιμαιροφόνος de Scopas n'est donc pas, comme on le savait déjà[3], une création dont il faille faire honneur à l'artiste. Scopas, nous l'avons montré ici même à propos de l'Aphrodite sur le bouc[4], ne se piquait guère d'inventer, et, si nous connaissions mieux le répertoire

1. Millingen-Reinach, pl. 5, p. 95-96. Jahn, *Vasens*, 807, p. 258-259.

2. *Vases in Brit. Mus.*, III, 362, p. 238-239 (Panofka, *Musée Blacas*, pl. 13-15); *ibid.*, 439, p. 268, pl. XV.

3. Roscher, *Lexikon*, I, p. 2281-2282, *s. v. Mainaden*. Collignon, *Hist. de la Sculpt. grecque*, II, p. 241-243, renvoie aux travaux d'Hauser et de Winter.

4. *Monuments et Mémoires Piot*, IV, p. 87 et suiv.

de la plastique grecque, beaucoup de ses confrères et de ses devanciers, que les archéologues louent volontiers de leur originalité, se trouveraient bien mal mériter cet éloge. Non qu'ils soient, par là même, inférieurs, mais leur mérite est différent. Ce que les Grecs attendaient d'un artiste, c'était d'exprimer mieux qu'on ne le faisait communément un thème connu : des variantes de détail, une facture particulière, des mérites d'exécution, voilà ce qu'ils goûtaient et savaient reconnaître en eux. C'est ainsi qu'avant la χιμαιροφόνος de Scopas, non seulement l'amphore de Luynes et la Kalpis de Munich, mais, sans nul doute, beaucoup d'œuvres similaires étaient déjà connues : le type était déjà populaire et consacré.

Cette revue sommaire des motifs épuisée, il reste à rechercher comment le dessinateur a su les composer, comment il a compris la décoration du vase, enfin comment il l'a exécutée.

Nous avons déjà dit que l'unité de la scène était factice. Un lien très simple, trop simple même, rejoint entre eux les personnages. Ils sont présentés de gauche à droite, et rien, sauf qu'ils font tous également partie d'un thiase, ne les rapproche ou n'explique leur juxtaposition. Si Dionysos incline la tête à gauche, on ne peut dire sérieusement que ce soit pour regarder la Ménade qui le précède, et si celle-ci penche la tête à droite, on ne peut soutenir qu'elle fixe des yeux le canthare du dieu. Mais il est mieux encore. L'une des Bacchantes, la seconde à partir de Dionysos, a les deux bras également pliés au coude, et présente des deux mains une patère. Nous avons déjà rencontré ailleurs cette tête penchée, ce geste attentif, cette attitude recueillie. C'est celle de tous les personnages humains ou divins, femmes, nymphes ou déesses, qui offrent une libation à celui ou à celle qu'ils veulent plus particulièrement honorer. Telle est, sans nul doute, ici même, la fonction de la Ménade. Or à qui peut-elle présenter ce breuvage? Dionysos est très éloigné d'elle : huit thiasotes, deux silènes et six nymphes, l'en séparent, et si par la gauche elle en est plus rapprochée, le malheur est qu'elle lui tourne le dos. Le peintre paraît s'être uniquement soucié de trouver un motif décoratif, une attitude qui fît contraste avec les gestes agités des bacchants, et fût comme un repos pour l'œil.

Peut-être a-t-il emprunté ce motif à quelque représentation de Dionysos recevant une offrande; mais il a, dans ce cas, divisé le groupe original et en a singulièrement isolé les parties. On pourrait être tenté d'expliquer ce défaut grave d'harmonie dans la composition et ce caractère brisé et comme désarticulé du cortège par l'hypothèse de quelque grande décoration murale, dont le poète se serait inspiré, sans vouloir la copier. La frise peinte du nouveau temple de Dionysos, à laquelle les archéologues ont volontiers recours[1], serait, ici encore, d'un merveilleux secours. Le malheur est que nous n'en connaissons ni la date, ni à peine le sujet. Il est plus simple de supposer que le potier s'est souvenu de quelque vase peint, les sujets dionysiaques ayant toujours été, et pour cause, l'ornement principal des peintures qu'on exécutait dans les ateliers du Céramique. Dans tous les cas, le mérite de l'artisan, si mérite il y a, est tout dans le détail, et dans le dessin des figures isolées.

Celles-ci, dans les parties antiques, témoignent d'une main sûre, habile à fixer les contours et à marquer les détails intérieurs. Si, à tout prendre, les motifs n'ont rien d'original, les silhouettes sont fermement tracées, sans hésitation ni repentirs visibles. L'artiste s'est évidemment complu à rechercher les attitudes pittoresques et d'un effet heureux. Sûr de sa ligne, il n'a pas craint les difficultés et les raccourcis audacieux. Le Silène antique, dont la main droite, passée pardessus la tête, tient la torche verticale, nous montre jusqu'où allait en ce sens l'art du céramiste : non seulement une même ligne ondulée, d'un beau jet continu, part du pied droit et cerne le corps jusqu'au coude, mais, malgré la hardiesse momentanée du geste, la figure garde son équilibre et le rythme en reste harmonieux. Le groupe des deux femmes, d'une beauté plus sévère, n'est pas moins intéressant à étudier. La manière ingénieuse dont le dessinateur a réuni les Ménades, et opposé les deux têtes, l'une inclinée et soumise, l'autre retournée de trois quarts, impérieuse et d'un contour plus ferme, le

1. *Annali*, 1880, p. 157 (Kekulé). Winter, *50ste*, *Berl. Winckelmann. Progr.*, p. 116. *Jahrbuch*, 1894, p. 82 (Milchhœfer). Roscher, *Lexikon*, I, p. 2270, *s. v. Mainaden* (Rapp).

geste autoritaire par lequel la plus âgée enlace le cou de la plus jeune, telle une Déméter guidant et entourant Perséphone, sont autant de combinaisons de mouvements et de formes qu'un véritable artiste pouvait seul concevoir. Le potier s'est tiré d'un problème plus difficile en nous montrant de dos la χιμαιροφόνος. Les deux parts du chevreau et les deux bras qui les brandissent s'équilibrent avec un tout autre rythme que sur la kalpis de Munich, et la tête qui apparaît de profil perdu est peut-être le seul exemple antique, je n'en connais pas d'autre, du moins à cette époque, d'une tentative nouvelle dans l'histoire des arts du dessin. Il est sans doute fâcheux que la seule indication des traits conservés, celle de l'arcade sourcilière, soit due au restaurateur moderne, et nous ne savons si la bande étroite de visage laissée entre les cheveux massés et le contour gauche du visage, était, ou non, restée blanche. Mais, si nous ignorons comment le problème avait été résolu dans ses détails, il suffit de cette indication sommaire pour que nous rendions justice aux efforts et au goût d'innovation du dessinateur. D'autant que, si l'on descend au dessin des parties, mille indices témoignent du soin avec lequel les moindres ont été traitées. Je ne parle pas seulement de la manière minutieuse, presque trop exacte, dont ont été dessinés les accessoires, comme le canthare de Dionysos et les courroies de son endromide droite, mais les pieds et les mains, ces détails si souvent négligés par le pinceau plus rapide des peintres de lécythes, témoignent de la même exécution précise et libre. Les restaurations sont ici plus nombreuses, de sorte qu'il faut choisir ses exemples ; mais les mains de la joueuse de lyre sont bien antiques, et, quoiqu'elles se masquent à demi, tous les doigts en sont apparents et chacun est figuré à sa place, tel que l'action le comportait. De même, la main de la Nymphe qui enserre le serpent, celle du Silène qui tient le thyrse, le pied droit de face de la dernière bacchante à gauche de Dionysos, le pied vu de dos de la χιμαιροφόνος, témoignent de l'habileté et de la conscience sévère de l'artiste.

Ces effets variés sont obtenus par des moyens très simples, et qu'il nous faut maintenant observer. On a souvent loué l'art avec lequel

procèdent les peintres de lécythes, ces grands traits continus jetés d'un pinceau ferme sur le champ blanc du vase, cette manière, en quelques lignes seulement, de fixer une silhouette avec précision, cette souplesse de contours, cette décision et cette sûreté de la main. Peut-être n'a-t-on pas assez observé que ces mêmes qualités ne se trouvent pas au même degré, ni de la même manière, sur les vases à figures rouges. La raison de cette différence est due à une question de technique. M. Hartwig a montré que le trait noir, brillant et saillant, souvent bifide, qu'on trouve sur les peintures à fond réservé était obtenu, non à l'aide d'un pinceau, mais avec une plume d'oiseau d'une finesse exceptionnelle[1]. Or chacun sait par expérience que, surtout sur une surface courbe, la plume, si souple et si flexible qu'on la suppose, se prête, moins que le pinceau, aux traits allongés et d'un jet continu. C'est la raison pour laquelle le potier du Céramique, la silhouette une fois tracée, a marqué ces détails intérieurs par des lignes menues, grêles et multipliées. La sûreté du dessin n'y perd rien, et, dans les parties antiques du vase, je n'ai trouvé ni repentir, ni retouche; mais que l'on examine sur l'original les parties nues, comme la poitrine du second Silène, et l'on sera frappé de cette manière minutieuse et un peu sèche, de ce morcellement des grandes lignes et de ces reprises fréquentes de la plume.

Il y a là une marque de fabrique, mais aussi, et cela nous importe davantage, un indice chronologique. Il est à remarquer que, parmi les nombreuses différences qui séparent de leurs successeurs les peintres de style sévère à figures rouges, l'une des moindres n'est pas l'aspect même et la nature du trait qu'ils emploient. Chez les plus anciens, peut-être parce que l'innovation était récente et que la technique même qui convenait aux fonds réservés était tout entière à trouver, la ligne, en général, est non seulement plus simple, mais plus épaisse, et je dirais presque, si l'expression ne paraissait impropre, plus grasse. Que l'on compare, à ce point de vue, et sur l'original, le vase de

1. *Jahrbuch*, 1899, p. 147-167

Luynes et la coupe du Cabinet des Médailles attribuée à Euphronios[1], le corps des hoplitodromes est détaillé, non seulement d'une manière plus sobre, mais d'un trait moins menu, moins interrompu, et moins grêle, avec plus de force et plus de largeur à la fois.

De plus, si nous revenons au Silène antique, nous constatons que la ligne blanche, qui sépare le sternum et divise en deux la poitrine, est figurée par un double sillon qui s'arrête au nombril. Si l'on ne s'attache qu'à la ressemblance avec la nature, la convention est peut-être plus exacte; mais elle est relativement récente et l'on en chercherait vainement un exemple dans les planches des *Meisterschalen :* les anciens maîtres indiquent la musculature d'une manière plus factice, mais plus large et plus simple. Ce détail, d'apparence insignifiante, dénonce une tendance à une précision plus minutieuse, à un style moins large et plus exact. Or c'est là un premier indice chronologique qui mérite d'être retenu.

Il y en a d'autres et qui concordent. D'abord la forme du vase, que les peintres de style sévère ne paraissent pas avoir connue. Puis les détails de décoration. Sur le champ, les méandres ne se succèdent pas en rangée continue. Ils alternent de trois en trois avec une croix oblique cantonnée de points : si, parmi les motifs nouveaux qui transforment les méandres, cette forme n'est pas la plus récente, elle n'est pas non plus, comme l'a montré M. Cecil Smith, l'une des premières ni des plus anciennes[2]. De même les palmettes de l'épaule sont caractéristiques. Quelques cercles, pointés ou non, et une ou deux feuilles jetées dans le champ, tels sont les ornements qui surchargent le motif principal. Si l'on compare les divers schémas réunis par M. Winter, c'est Douris, dans ses œuvres les plus récentes, qui se rapprocherait le plus de la forme employée par notre céramiste[3]. Les peintres dont la manière se rattache à la coupe dite de Codros sont évidemment plus récents, car le motif qu'ils adoptent est plus fleuri et le pétale du mi-

1. N° 4924. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 15, 2-16, p. 132 et suiv.
2. *Vases in British Museum*, III, *Préface*, p. 21.
3. *Jahrbuch*, VII, 1892, p. 110, fig. 13.

lieu déborde sur le contour de la palmette[1]. S'il faut, comme le croit Carl Robert[2], contre B. Græf[3], attribuer à cette dernière école une date de très peu antérieure aux sculptures du Parthénon, c'est à une génération précédente et à la descendance de Douris que nous attribuerons le vase. Il serait difficile d'aller plus bas que l'an 470 ou 460 avant notre ère.

Passons à des détails plus importants. Les rehauts rouges, d'un emploi si fréquent sur les vases à figures noires et les premiers vases à figures rouges, sont très rares sur l'amphore : le peintre n'y a eu recours que lorsqu'il ne pouvait guère faire autrement, pour exprimer la flamme des torches, le sang du chevreau, les cordons qui retiennent la coiffure d'une des Ménades. Mais les guirlandes de lierre sont réservées sur le fond du champ, comme il sera de plus en plus fréquent dans la technique nouvelle. Dans le dessin des têtes, les yeux sont bien de profil, et la paupière, quoique indiquée encore d'une manière légèrement conventionnelle, n'a pas le cil rigide et saillant comme un éperon que montrent certaines œuvres de transition. La forme de la tête, l'avancée des lèvres, la carrure du menton, la charpente solide du visage, sont des caractères communs à presque tout l'art du v^e^ siècle. Le vêtement des femmes n'est pas exclusivement le chiton ionien fin et plissé, sous lequel les membres apparaissent, avec l'himation flottant en queue d'aronde : trois femmes portent l'habit dorien, d'effet plus majestueux, dont les plis sont plus larges, et l'étoffe plus lourde.

Pourtant il ne faudrait pas aller trop loin dans ce sens, et l'on doit se garder d'attribuer au vase une époque trop basse. Pour ne parler que du vêtement des Ménades, si le diploïdion dorien est encore mélangé au chiton archaïque, c'est que l'innovation est récente, et que

1. *Jahrbuch*, VII, 1892, p. 111, fig. 14. Cf. *ibid.*, XIII, p. 67-68, les exceptions signalées par M. Græf; mais il reconnaît lui-même que les deux éléments nouveaux (les feuilles dans le champ et le pétale débordant) ne se trouvent jamais réunis sur les peintures antérieures.

2. *Monumenti Antichi*, IX, 1, p. 27-28.

3. *Jahrbuch*, XIII, 1898, p. 65.

l'ancienne mode n'a pas encore cédé le pas à la nouvelle. Mais il y a plus. Si le céramiste est un habile artiste dont la sûreté de main semble sans défaillance, on ne peut dire que sa manière soit entièrement libre et dégagée des vieilles formules. Il sait bien présenter les figures de trois quarts; mais, que l'on observe cette tête, la seconde du groupe des deux femmes : dans le contour des lèvres, dans la carrure du menton, dans le dessin des yeux, il y a quelque archaïsme encore, quelque chose de rigide et de trop arrêté qui fait précisément la beauté, je dirais presque la grandeur du tableau. De même, la tête penchée de Dionysos est trop étudiée pour elle-même, trop indifférente à l'action. De même encore çà et là certains plis d'étoffe, certaines envolées de draperies trahissent, au lieu de l'imitation de la nature, des traditions reçues et acceptées, des formules copiées par habitude, par une obéissance invétérée de la main.

Notre dernier critérium, et non le moindre, sera la comparaison du vase avec les productions de l'école de Polygnote. On sait, ou pour mieux dire, l'on commence à savoir combien a été grande sur les peintres de vases l'influence du maître de Thasos et des grandes décorations murales. Ici nous n'avons pas, comme sur le cratère d'Orvieto, une de ces compositions compliquées, à la fois dramatiques et symboliques, qui furent le propre de la nouvelle école : ni le sujet ne le comportait, ni le principe adopté par le potier d'une frise continue courant autour de la panse. Mais nous ne retrouvons pas davantage ces lignes de niveau qui répartissent les personnages à des plans différents, et, sans laisser d'être singulièrement factices, introduisent dans le champ une diversité et un rythme tout nouveaux Je ne relève pas non plus de ces motifs, comme celui du pied relevé et de l' « Électre », qui ont été, sinon inventés, du moins certainement employés par Polygnote. Seul, le groupe des deux femmes, par sa sévère beauté et par l'agencement ingénieux des personnages, trahit l'influence de l'école nouvelle, bien qu'on n'y trouve pas de ces jeux de physionomie dont le cratère d'Orvieto donne un exemple si curieux. L'explication en est très simple, si, comme je le crois, l'amphore se place au mo-

ment précis où les potiers du Céramique commencent à s'inspirer de la peinture à fresque, et où l'industrie des peintres sur vases, de florissante et de presque illustre qu'elle était, va devenir anonyme et sans invention.

Toutes ces observations concordent donc. Elles obligent à placer l'auteur immédiatement après les grands maîtres de style encore sévère, au moment où le style s'affranchit sous l'influence de l'école pittoresque et dramatique de Polygnote. Nous ne nous tromperons donc pas de beaucoup en datant le vase des environs de 470 ou 460 avant notre ère. Il a l'intérêt des monuments de transition, n'innovant guère que dans le détail et gardant encore la beauté sévère des œuvres d'autrefois.

A. DE RIDDER.

SKYPHOS A FIGURES ROUGES

TROUVÉ A ÉLEUSIS

(MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES)

PLANCHE IV

Le beau vase à figures rouges que nous reproduisons à la planche IV se trouve maintenant à Athènes, dans les collections du Musée national, sous le numéro 11 037. Il a été trouvé à Éleusis dans la cour Sud du Sanctuaire, sous les fondations de la première colonne à partir de l'Est d'une construction d'époque romaine. Cette construction est placée sur les ruines de ce qu'on appelle le Bouleutérion, et d'un autre portique encore plus ancien[1]. Il en a été fait mention dans les Πρακτικά de la Société Archéologique (1895, p. 171). Il était cassé et tous les morceaux se trouvaient ensemble à côté des pierres mêmes appartenant aux fondations. Cela me fait supposer que les morceaux actuellement perdus étaient enfouis en cet endroit[2], qu'ils en ont été

1. Voyez les Πρακτικά de la Société Archéologique, 1895, Pl. I, p. 182; 1896, p. 27; 1897, p. 87.

2. Vraisemblablement avant la construction du Bouleutérion.

retirés et ont disparu pendant qu'on établissait les fondations de la construction romaine qui a remplacé le Bouleutérion.

La forme de notre vase est celle d'un *Skyphos* comme le montre la figure ci-contre[1].

La hauteur est de $0^{m},213$; le diamètre de l'orifice $0^{m},22$, de la base $0^{m},10$; l'épaisseur moyenne de la paroi $0^{m},007$. Les deux anses manquent ; mais les traces qui en subsistent permettent de les restituer assez exactement.

L'exécution égale la finesse des meilleurs vases attiques du IV^e^ siècle avant Jésus-Christ et le vernis noir, légèrement bleuâtre, est aussi de la qualité la plus parfaite.

Fig. 1.

L'épaisse couleur blanche dont sont peints les dragons était évidemment relevée de teintes bleues, et ces mêmes teintes bleues recouvraient les lignes noires qui dessinent leurs ailes. Ces teintes ont en grande partie disparu, et c'est seulement le ton plus faible de la couleur noire restée qui prouve qu'elle était recouverte d'une couche épaisse d'autre couleur. Toutes les dorures ont été ajoutées après coup, par-dessus une couche de terre rouge appliquée à la surface du vase ; par endroits, — principalement sur les épis, — cette terre est modelée de manière à donner l'apparence d'un bas-relief. La couleur de la flamme est effacée et ne peut être déterminée avec certitude. Il semble, toutefois, qu'elle était rouge, avec un mélange de blanc.

L'ornementation du vase, — c'est-à-dire la bande ornée d'une grecque, qui court le long de la base, et aussi les palmettes placées

1. Une forme à peu près semblable se trouve dans un vase reproduit par Gardner, *Catal. of the greek vases in the Fitz-William Museum*, plate 36, n° 239.

sous les anses, — est commune à beaucoup de vases de la même époque, principalement, mais non exclusivement les *skyphoi*. La richesse du vase se manifeste, non seulement par la beauté des peintures plus soignées qu'elles ne le sont d'ordinaire sur les vases, mais encore par l'égalité de la valeur des peintures qui ornent les deux faces. Elles tiennent, entre les anses, tout l'intervalle que laissent libre les palmettes. Malheureusement, l'une des représentations est, pour la plus grande partie, détruite, sauf un fragment à chacune de ses deux extrémités. De l'autre côté, la composition est entière, bien qu'un des personnages ait en partie disparu.

Sur les deux faces, au-dessus des représentations, il existe une inscription en lettres d'or, incomplète, mais facile à restituer :

Δημητρία Δήμητ[ρι ἀνέθ]ηκεν

Elle ne contient par malheur aucune lettre qui, en raison de sa forme caractéristique, puisse permettre de fixer la date de la fabrication du vase. Dans son ensemble, l'écriture est conforme au type du IV^e^ siècle (date indiquée clairement aussi par la technique du vase), et elle ne peut pas être de beaucoup postérieure au milieu de ce siècle, car aucune des lettres n'a les extrémités renflées, suivant l'habitude des époques plus tardives. Il convient de remarquer que, par suite d'une négligence de l'artisan, il n'est pas clair pour nous si les lettres E et N ont ou n'ont pas les jambages égaux.

Des deux représentations, celle qui est conservée en entier est heureusement très connue : l'explication n'en offre donc aucune difficulté. En effet, la scène qui est reproduite est celle que l'on retrouve sur un très grand nombre de monuments, particulièrement des peintures de vases : c'est la remise de l'épi de blé au héros éleusinien Triptolème, qui doit le faire connaître à toute la terre. Les monuments très nombreux qui présentent ce même sujet sont énumérés particulièrement par Strube, *Studien über den Bilderkreis von Eleusis,* p. 4-10, et Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, II, p. 530 et suiv.; ajoutez Philios, *Mitthei-*

lungen des deutschen archæologischen Instituts, Athen, XX, 1895, p. 258. De toutes les peintures de vases qui reproduisent la même scène, celle de notre *skyphos* est évidemment et incontestablement la plus belle. Elle se range dans la série la plus récente des monuments qui reproduisent le sujet. Triptolème, sous l'influence de la poésie dramatique, semble-t-il, y prend une forme excessivement juvénile, au lieu de porter la barbe comme sur les monuments d'époque plus ancienne (Cf. Strube, *op. cit.*, p. 10 et suiv. et Overbeck, *op. cit.*, p. 553). Une particularité de cette peinture est que Triptolème ne tient ni sceptre, ni phiale, car il est représenté, non pas comme partant pour transmettre au monde les dons de Déméter, mais simplement comme recevant l'épi des mains de la déesse. C'est pourquoi il n'est pas monté sur un char; il est assis sur un siège, et c'est seulement pour se conformer au type ordinaire et pour symboliser ses prochains voyages qu'on a ajouté à ce siège les dragons ailés; car cet attelage ne peut convenir qu'à un char planant dans les airs, au-dessus de la terre[1]. Par une semblable inconséquence, le peintre de notre vase a donné également à Triptolème la couronne d'épis, bien que celui-ci n'ait pas encore reçu les épis de Déméter. Le sens symbolique des ailes est aussi indiqué par cette particularité que Triptolème s'accoude du bras gauche sur une des ailes comme sur un appui. C'est sur un siège ailé et non sur un char qu'est assis Triptolème, dans le bas-relief éleusinien en marbre qu'a publié M. Philios, dans les *Mittheilungen* d'Athènes[2], vol. XX, pl. VI, ainsi que sur l'hydrie célèbre de Cumes qui est au Musée de l'Ermitage à Saint-

1. Cf. Sophocle, *Triptolème*, fr. 538, éd. Dindorf : Δράκοντε θαιρὸν ἀμφιηλίξ εἰληφότε. Comme, sur notre vase, le siège de Triptolème n'est pas entièrement conservé et qu'on voit le long du second repli du dragon deux lignes courbes qui pourraient être prises pour le cercle d'une roue de char, il convient de remarquer que ces lignes sont dessinées au moyen d'une couleur noire mate sur laquelle était étendue une épaisse couche de bleu, de même que sur les ailes des dragons. (Voir plus haut.) Il est donc hors de doute que ces lignes doivent être rapportées au corps des serpents, et non au char de Triptolème.

2. D'autres ont déjà remarqué que M. Philios (*ibid.*, p. 255) s'est trompé en prenant ce siège pour un char.

Pétersbourg (*Compte rendu de la commission impériale archéologique*, 1862, pl. III). Dans le bas-relief d'Éleusis comme sur l'hydrie de l'Ermitage[1], ce n'est pas la mission de Triptolème qui est figurée, mais simplement un groupe de divinités éleusiniennes représentées conformément au type consacré et associées dans le service du culte sans intention mythologique.

On remarquera surtout la ressemblance de Triptolème, accompagné des dragons attachés à son siège, et celle de Koré, placée debout derrière lui, avec les deux mêmes figures de l'hydrie de l'Ermitage que j'ai citée. Il me paraît incontestable que ces deux monuments sont inspirés du même original. Que cet original ait été une œuvre attique, cela ne me semble pas douteux, car l'hydrie de l'Ermitage est attribuée généralement comme notre vase à l'art attique[2]. Mais je crois que l'auteur de notre vase a suivi plus fidèlement la composition originale. C'est pour cela que sa peinture garde le caractère calme des œuvres antérieures; celui de l'hydrie de l'Ermitage, au contraire, recherche manifestement les attitudes contournées et les mouvements violents qu'aimaient les artistes de l'époque macédonienne; aussi a-t-il modifié le modèle suivant son propre goût. On pourrait, sans être trop audacieux, proposer l'hypothèse que l'original qui a inspiré à la fois l'artiste de notre vase et celui de l'hydrie de l'Ermitage était

1. C'est à peu près l'avis qu'exprime également, à propos de l'hydrie de l'Ermitage, Heydemann (*Marmorkopf Riccardi*, p. 15, dans le XII^es^ *Hallschis Winckelmanns Programm*) : « Meinem Dafürhalten nach haben wir eine Versammlung von Göttern und Heroen vor uns welche zu Demeter und Kore, den grossen Göttinen, sei es im heiligen Cultus, sei es in der geschäftigen Sage eine engere Beziehung haben, eine Versammlung, welche etwa den « Sante conversazioni » der Renaissancekunst zu vergleichen ist. » Dans le bas-relief éleusinien aussi, ce n'est pas la scène du don des épis à Triptolème qui est figurée, comme le pense M. Philios, *op. cit.*, p. 257. Ce qui le prouve, c'est l'attitude de Triptolème qui ne tend pas la main pour recevoir les épis, et celle de Déméter, dont la main droite, mutilée, est trop profondément baissée, semble-t-il, pour qu'elle ait pu remettre les épis. Remarquez cependant que, dans la composition analogue du bas-relief de Lacratidas (*Festschrift für Otto Benndorf*, pl. IV), Triptolème reçoit de Déméter les épis assis sur un char.

2. Comparez particulièrement Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 505, sous le n° 1. « Die Vase ist zweifellos attisches Fabrikat, wie ich am Originale constatieren konnte. »

l'ouvrage de Praxitèle que cite Pline (XXXVI, 23)[1]. Je le ferais volontiers, si le relief éleusinien cité plus haut et publié par M. Philios, qui a aussi un caractère praxitélien, ne différait, particulièrement pour ce qui est des formes de Triptolème et de Déméter, de la représentation figurée sur notre vase.

Koré, sur l'hydrie de l'Ermitage et sur notre vase, ne porte qu'une seule torche au lieu des deux qu'elle porte ordinairement, et, sur notre vase, elle la porte très penchée, parce que l'artiste était dans l'impossibilité de la représenter plus droite, sans qu'elle sortît des limites du champ ou se confondît avec les ailes du dragon. L'arrangement de l'himation que porte Koré se rencontre dans beaucoup d'œuvres d'art de la même époque; par exemple, le bas-relief éleusinien déjà cité, publié par M. Philios, et la base attribuée à Praxitèle, découverte à Mantinée. Deux des Muses y sont ainsi drapées, celle qui tient les flûtes (*Bulletin de correspondance hellénique*, XII, pl. III) et celle qui tient la cithare (*Ib.*, pl. II). Les éditeurs de ces monuments, MM. Philios (p. 256) et Fougères (p. 122), en expliquant cet arrangement de la draperie, disent qu'il est très compliqué. A mon avis, il est au contraire très simple : l'himation, qui est très long, est rejeté d'abord par-dessus l'épaule gauche de manière que son extrémité pende en arrière, et que la plus longue partie reste sur le devant, où elle s'enroule autour du corps; puis, passant sous l'aisselle gauche, elle est ramenée dans le dos et posée de nouveau sur l'épaule gauche : là, rencontrant l'extrémité qui y était déjà jetée, elle s'engage par-dessous à la hauteur de la clavicule, puis reparaît plus bas le long du côté gauche. Cet ajustement consiste donc simplement à nouer l'himation autour de l'épaule gauche [2].

1. Voyez particulièrement Overbeck, *Gr. Kunstmyth.*, II, p. 564, sq.

2. MM. Fougères et Philios semblent avoir été trompés par les plis qui entourent le sein droit : ils ont pensé qu'en cet endroit, l'himation passe deux fois, la première fois au-dessous du sein, et la seconde au-dessus. Mais si l'on y regarde avec plus d'attention, on voit que le pli au-dessous du sein est formé par l'enroulement de l'himation dans son passage de l'épaule gauche à l'aisselle droite, et que le pli au-dessus des seins est formé

Bien que la figure de Déméter, placée debout devant Triptolème et lui tendant les épis, soit incomplète (manquent le haut du torse et la tête), elle a une ressemblance évidente avec la statue du Musée du Capitole, qu'Overbeck, le premier, a su reconnaître pour une image de Déméter[1]. D'après notre vase, il est maintenant permis de conjecturer avec une suffisante vraisemblance que la Déméter du Capitole tenait dans la main droite des épis et non pas la phiale qu'on a restituée. Contrairement à l'habitude cependant, Déméter est figurée sur notre vase sans le sceptre, tandis que, dans la statue du Capitole, il semble qu'on ait eu raison de restaurer le sceptre.

De la représentation qui était sur l'autre face du vase, il ne reste malheureusement qu'une toute petite partie, et il est impossible d'en trouver une explication certaine et incontestable. Le lieu de la découverte, la représentation qui est sur la première face du vase et l'inscription qui existe également sur les deux faces, dédicace à Déméter, tout cela rend très vraisemblable l'hypothèse que la scène manquante se rapportait aussi au cycle éleusinien. A cette interprétation répond ce qui reste de la figure de droite. C'était évidemment une femme vêtue d'une longue robe, portant un sceptre, et qu'on peut fort bien supposer avoir été Déméter. Au contraire, la figure de gauche, dont la moitié supérieure est conservée, ne peut pas être assimilée avec certitude à aucun des personnages qui se rencontrent d'ordinaire sur les représentations éleusiniennes. On ne peut donc pas exclure absolument l'hypothèse que la représentation de cette face fût sans rapport avec les mythes éleusiniens, comme il arrive sur d'autres vases du même genre[2]. La vue seule ne permet pas de déterminer avec certi-

par le refoulement du bord supérieur de l'étoffe que produit l'himation étroitement noué autour de la poitrine en se nouant sous l'épaule gauche.

1. *Griech. Kunstmythologie*, Atlas pl. XIV, *besonderer Theil*, t. II, p. 461 et suiv.; Cf. Roscher, *Mythol. Lex.* II, 1, p. 1352 et suiv.

2. Par exemple la *péliké* de Panticapée (Kertch), *C. R. de la Commission Impériale archéologique*, 1859, pl. I et II; comparez Strube, *Studien über den Bilderkreis von Eleusis*, p. 97 et suiv.; Brunn, *Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis*, p. 17 et suiv. Ajoutez le *skyphos* du Musée de Berlin, publié récemment par M. Rubensohn (*Mittheil des deutschen arch. Inst. in Athen*, xxiv, p. 67, pl. 7).

tude qui est cette figure : à la vérité elle a des apparences viriles; mais cependant elle pourrait être une femme, par exemple Artémis[1]. La longue chevelure et le chiton à manches font supposer que ce pourrait être le jeune dadophore connu principalement par l'hydrie de l'Ermitage déjà citée et par la célèbre *pélikè* de Panticapée, personnage qu'on interprète ordinairement comme Eubouleus[2]. Mais il est généralement représenté comme un personnage subordonné, et porte des torches; bien que, par exception, il tienne quelquefois un sceptre, il garde toujours la tenue contrainte d'un personnage secondaire[3]. Sur notre vase toutefois, il tient un sceptre et ne paraît pas avoir l'attitude modeste qui lui est habituelle. Au contraire, — dans la mesure du moins où la partie conservée de la figure nous permet d'en juger, — il prend une part importante à l'action. Si je ne m'abuse, le développement de la cuisse et les plis du chiton arrondis sur le ventre prouvent qu'il avait les jambes écartées et que, s'appuyant sur le pied droit, il levait fortement le gauche, comme pour monter sur un objet assez haut, par exemple le marchepied d'un char. Pour ces

1. Plus d'une fois Artémis est représentée avec le chiton à manches, qui est propre aux Barbares et qui est porté par la figure de notre vase. Cf. Amelung dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, t. III, p. 2206 et suiv.

2. Le dernier qui ait parlé de ce personnage est M. Rubensohn, *Mitth. des deutschen Instituts in Athen*, xxiv, p. 57 et suiv. Ce jeune dadophore est également représenté sur une plaque de terre cuite trouvée à Éleusis, et que je dois publier prochainement dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική de 1900, où je me propose d'étudier plus complètement la question.

3. Cette figure de jeune homme est représentée tenant un sceptre sur une hydrie crétoise à figures rouges (jadis dans la collection de la Société archéologique à Athènes, n° 2722, actuellement au Musée national, n° 1443; mentionnée dans Furtwängler, *Meisterw.*, p. 565, n. 2). En voici la description : au milieu, Déméter est assise tenant un sceptre, Koré, debout, porte des torches; toutes les deux sont tournées vers la droite et regardent un jeune homme nu, qui porte dans sa main droite un long bâton. Il est assis sur son himation, au-dessous duquel est une rondeur en forme d'omphalos. Derrière ce jeune homme (donc à droite), il y a une femme assise, s'enveloppant de son himation et une autre femme debout; au-dessous de la femme assise, à côté de l'omphalos, on voit un objet isolé, indistinct, et qui ressemble à un bucrâne ou à une corne d'abondance. A gauche, derrière Déméter, dans un coin de la composition, gardant une attitude très modeste, se trouve le jeune homme qui nous occupe : il porte un court chiton et des ἐνδρομίδες; il tient un sceptre et regarde les déesses qui sont à droite. Derrière lui, une seconde figure de femme debout.

raisons, je ne considère cette interprétation ni comme assurée, ni comme très vraisemblable. La position que je viens de décrire, dans laquelle il se préparerait à monter sur un degré, pourrait bien convenir à une représentation de Triptolème labourant[1], si l'on suppose qu'il est figuré marchant derrière la charrue pour enfoncer le soc dans la terre. Triptolème, lui aussi, est représenté ailleurs avec un chiton à manches, comme vivant dans un pays barbare[2], et il se pourrait que, dans la peinture de notre vase, il portât également un semblable chiton comme symbole de son prochain départ pour les contrées barbares. Cependant, malgré toutes ces vraisemblances, il n'est pas permis de négliger ce fait, que cette même figure, avec ce même vêtement, peut être aussi Dionysos, qui a, comme on sait, de grands rapports avec les déesses d'Éleusis[3], ou bien encore Eumolpos le Thrace, bien que l'on croie que, en réalité, les Thraces ne portaient pas de chiton à manches[4]. La partie conservée de la représentation sur cette face de notre vase est malheureusement très petite par rapport à la partie perdue, si bien qu'aucune des interprétations proposées ne peut être affirmée avec une probabilité supérieure à celle d'une simple hypothèse.

Le champ intermédiaire entre les figures conservées aux deux extrémités est assez large pour avoir pu contenir deux figures. Mais si l'on considère comme vraie l'hypothèse d'après laquelle cette face aurait représenté le premier labourage de la terre par Triptolème, tout le champ aurait été occupé par les bœufs qui traînent la charrue, et c'est seulement derrière eux qu'on aurait pu représenter des figures humaines. Le fragment conservé le long de la bande ornée d'une grecque

1. Cf. Rubensohn, *op. cit.*, pl. VII, p. 59 sqq.

2. *C.-R. de la Commission impériale archéologique*, 1862, pl. IV. Cf. Amelung, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, au mot χειριδωτὸς χιτών, t. III, p. 2215; et Strube, *Studien*, p. 18.

3. Cf. Aristide Sophiste, II, 417 : Κήρυκες δὲ καὶ Εὐμολπίδαι πάρεδρον Ἐλευσινίαις αὐτὸν (τὸν Διόνυσον) ἐστήσαντο καρπῶν ἔφορον καὶ τροφῆς ἀνθρώποις.

4. Pausanias 1. 38, 2. Scholiaste d'Euripide, *Phéniciennes* 854. Cf. Amelung, dans Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopedie*, au mot χειριδωτὸς χιτών, t. III, p. 2209 et suiv. et 2213 et suiv.

placée au-dessous de la représentation, à gauche de la figure féminine qui porte une longue robe et un sceptre est trop insignifiant pour qu'on puisse déterminer ce qu'il était. A la vérité, on y voit quelque chose qui ressemble à un pied de jeune garçon, mais l'original montre que cette partie était recouverte d'une couleur blanche, aujourd'hui disparue. On peut donc considérer comme certain que ce n'est pas un pied d'homme, puisque aucune des autres figures ne porte de couleur blanche en aucune partie du corps.

ANDRÉ SKIAS.

Athènes, juin 1900.

SCULPTURES GRÉCO-BOUDDHIQUES

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHES V ET VI

Deux nouvelles vitrines viennent d'être aménagées au Louvre, par les soins de M. Heuzey, sur le palier de l'escalier qui mène du Musée assyrien aux salles de Susiane et de Chaldée[1]. Elles contiennent quelques statues ou débris de statues et une cinquantaine de fragments de bas-reliefs plus ou moins mutilés. Toutes ces sculptures, uniformément taillées dans une sorte de schiste bleuâtre, proviennent du district de Peshawar, du Bounêr et de la vallée du Svàt. L'école à laquelle elles appartiennent florissait dans le nord-ouest de l'Inde aux premiers siècles de notre ère. Que leur intérêt artistique ne soit pas toujours médiocre, c'est ce dont on pourra juger par nos reproductions; mais on doit convenir qu'il n'égale pas leur intérêt archéologique.

1. La collection dont font partie les spécimens exposés au Louvre et reproduits ici a été rapportée d'une mission exécutée dans l'Inde en 1895-97. Cette collection a été attribuée au Musée par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, dans sa séance du 22 avril 1898. — Pour la bibliographie des questions que soulève l'art dit gréco-bouddhique ou du Gandhàra et que nous ne pouvons qu'effleurer, il suffit de renvoyer au livre de M. A. Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, dont il a été longuement rendu compte dans le numéro de nov.-déc. 1894 de la *Revue de l'Histoire des Religions* et dont la deuxième édition vient justement de paraître (Berlin, 1900).

Le premier caractère qui, dans ces sculptures de provenance indienne, frappe un observateur européen, est l'abondance des motifs empruntés à notre art classique. Ces chapiteaux d'acanthes, ces Tritons, ces Atlantes, ces amours porteurs de guirlandes, ces scènes de bacchanales, tout ce répertoire décoratif trahit trop clairement son origine pour qu'il vaille la peine qu'on y insiste : aussi bien, devant l'évidence tangible des pierres, tout le monde se trouve d'accord sur ce point. Il n'est pas jusqu'aux statues chez qui ne se révèle à plus d'un trait la technique occidentale, ne serait-ce que dans la pureté du profil, la souplesse des draperies ou la fluidité des cheveux. Assurément, statues et bas-reliefs ne sont qu'un bien pâle reflet de ceux de la grande époque hellénique. La médiocrité de la facture comme la pauvreté de la matière dénoncent dès l'abord des œuvres de sculpteurs non seulement tardifs, mais encore fort éloignés des grands centres de production artistique du monde gréco-romain. Il n'en reste pas moins que des mains rompues à tous les procédés de l'art classique y ont laissé leur marque.

Si maintenant nous y regardons de plus près, nous ne tarderons pas à distinguer, sous ce que ces sculptures ont pour nous de familier et de « déjà vu », ce qu'elles ont aussi d'étrange, et, pour ainsi dire, d'exotique. Apparemment, c'est par ce côté oriental qu'elles parlaient jadis à l'esprit et au cœur des Indiens, pour l'édification et aux frais de qui elles furent exécutées. Il serait extraordinaire, si l'on y songe, que la tradition asiatique n'eût rien à nous apprendre à leur sujet. Regardées de ce biais, elles apparaissent aussitôt sous un jour tout autre. Comme tout à l'heure elles réveillaient en foule nos réminiscences classiques, à présent elles rappellent avec non moins de force, à quiconque l'a étudiée, l'imagerie religieuse de l'Extrême-Orient. De ce chef, une nouvelle enquête comparative s'impose; en voici les résultats : à part les motifs purement décoratifs — et encore décoraient-ils des édifices religieux — tous ces bas-reliefs sont des scènes de la vie de Çâkya-mouni contées sur la pierre; toutes ces statues sont ou des Bouddhas ou du moins des êtres destinés à le devenir un jour.

Ces sculptures, dont l'aspect classique nous avait tant frappés à première vue, se trouvent donc avoir une signification foncièrement bouddhique : c'est là justement ce qui en fait la saveur et l'originalité. On ne peut pas dire qu'elles soient helléniques, puisqu'elles n'ont au fond rien à voir avec aucun mythe grec ni avec aucune divinité de l'Olympe. Elles ne sont pas davantage indiennes, puisque leur forme est absolument étrangère et infiniment supérieure à toute la plastique antérieure de l'Inde[1]. Elles sont quelque chose de plus inattendu et de plus rare, la combinaison d'une forme classique et d'un fonds bouddhique, l'adaptation de la technique gréco-romaine à des sujets indiens[2]. Cette école mérite donc par définition d'attirer aussi bien l'attention de l'helléniste que de l'indianiste : l'un ou l'autre serait incapable d'en rendre compte à lui seul. Jamais le second ne pourrait expliquer, par des raisons purement locales, comment les sculpteurs indigènes auraient soudain tout oublié de leur art et tout appris de l'art classique. D'autre part, le premier s'exposerait à commettre nombre d'identifications erronées, s'il essayait de ramener ces sculptures, pour le fond comme pour la forme, à des modèles gréco-romains. On l'a bien vu, lors des premiers essais d'interprétation, avant qu'on eût reconnu leur caractère religieux et bouddhique sous leur apparence profane et païenne. On ne cessa de tâtonner que du jour où, renonçant à leur imposer des noms grecs ou latins, on y a reconnu les personnages dont nous entretiennent les textes pâlis et sanskrits.

Des deux faces, grecque ou bouddhique, que présentent ainsi ces

1. Un spécimen intéressant de la vieille école indienne est fourni par le moulage monumental de la porte orientale du *stoûpa* de Sânchi, dans la cour intérieure du Musée Guimet.

2. Tel est, du moins, leur caractère le plus général et le plus frappant. Nous négligeons ici de parti pris les traces d'influence iranienne que l'on pourrait encore relever dans ces bas-reliefs. Signalons notamment plusieurs pilastres de style non plus corinthien, mais persépolitain. Un chapiteau entre autres, fait de taureaux adossés, prête à une curieuse comparaison tant avec ceux de Suse, tels qu'ils ont été restitués dans la salle voisine par M. Dieulafoy, qu'avec ceux qui décorent les temples bouddhiques souterrains des environs de Bombay.

œuvres d'art, selon qu'on les aborde en venant d'Europe ou d'Asie, on nous excusera, puisque tel est notre métier, d'insister surtout sur la dernière; aussi bien est-ce justement leur sens indien qui se dissimule, tandis que leur forme saute aux yeux.

Fig. 1. — Bouddha trouvé à Shâhbâz-Garhi (district de Peshawar).
(Hauteur 0m,70.)

I. — LES STATUES

Les Bouddhas. — Le caractère hybride de cette école ne se marque nulle part mieux que dans ces statues que nous avons appelées des Bouddhas et dont l'identification remonte déjà à près d'un demi-siècle (fig. 1 et 2). Cette protubérance sur le sommet du crâne (*oushnîsha*), cette marque ronde entre les sourcils (*oûrnâ*), cette figure rasée, cette absence totale de bijoux, cette robe de moine, tout désigne aussitôt des images du fondateur du Bouddhisme, telles à peu près que les textes nous les décrivent et que la moitié de l'Asie les vénère encore aujourd'hui. Ainsi l'orthodoxie bouddhique se trouve satisfaite. Dans son honnête désir de s'y conformer, l'artiste a encore rendu de façon concrète la majestueuse splendeur (*tedjas*) qui émanait de son personnage et lui a clos à demi les yeux, sans doute pour lui donner l'expression bienveillante et rêveuse qui sied au grand penseur compatissant. Même, pour faire œuvre résolument indienne,

il a reproduit au naturel le lobe distendu des oreilles, tel qu'il pouvait l'observer dans la réalité, une fois dépouillé des lourdes boucles à la mode indigène. Mais où son goût occidental et son éducation classique reprennent, comme malgré lui, le dessus, c'est dans la façon dont il traite toutes ces données indiennes ou bouddhiques et les modifie en s'imaginant les respecter. Sous son ciseau, la robe du moine mendiant se drape comme un manteau antique, la majesté se traduit par un nimbe circulaire, les ondes des cheveux courent jusque sur l'*oushnîsha* qui se transforme en crobyle et le profil est droit comme celui d'un Olympien.

Fig. 2. — Tête de Bouddha trouvée à Kharki (district de Peshawar).
(Hauteur 0m,42.)

Les deux spécimens reproduits permettent, bien que mutilés, de surprendre sur le vif cette curieuse manière d'helléniser la figure du Bouddha, ou, si l'on préfère, d'indianiser le type d'Apollon. La statue, beaucoup trop trapue et que la perte de son piédestal fait paraître encore plus courtaude, représente le Maître debout; comme à l'ordinaire, il est nimbé et vêtu d'une sorte de tunique (*antaravâsaka*) dont le bord droit tombe presque aux chevilles et sur laquelle est jeté le manteau (*outtarâsanga*). Ainsi qu'il est fréquent dans cette attitude, la main gauche retient un pli du vêtement, tandis que la main droite[1], perdue, était, autant qu'on en peut

1. Le fragment de main droite qu'on aperçoit sur la figure 1 n'appartient pas à la statue. C'est une tentative de restauration commise dans les ateliers du Louvre et qui a été réparée depuis. L'essai était doublement malheureux, d'abord parce que cette main est trop petite par rapport à l'autre, ensuite et surtout parce qu'elle est ornée de deux bra-

juger par le mouvement de la draperie, relevée, la paume en dehors, dans le geste qui rassure (*abhaya-moudrâ*). De la figure 2, la tête seule est conservée. Elle est de plus grandes proportions et aussi plus largement traitée : mais, si le nimbe est brisé, aucun des signes caractéristiques n'est omis. L'artiste semble s'être avant tout préoccupé d'exprimer la concentration en soi, avant-courrière de l'extase. Ce que le menton carré et la bouche sinueuse peuvent avoir de revêche est atténué, dans l'ensemble de la physionomie, par la pensive douceur des yeux vides et longs.

Les Bodhisattvas. — Le même compromis « gréco-bouddhique » se marque encore clairement dans une autre série de statues qui sont pourtant, sur bien des points, l'antithèse de celles que nous venons d'examiner (pl. V et fig. 3). Ces nouveaux personnages, s'ils sont également nimbés, n'ont plus du tout le même air ni le même costume : généralement ils ont le torse à demi nu; sur leur lèvre supérieure se joue volontiers une légère moustache; enfin, des pieds à la tête, ils sont couverts d'une profusion de bijoux. Tout de suite, on s'aperçut qu'on avait affaire, non plus à des moines, mais à des laïques : encore l'identification n'allait-elle pas de soi. On les prit d'abord pour des rois, à cause de la richesse de leur parure; mais l'Inde n'a qu'une seule manière de se représenter ses rois ou ses dieux. On finit par reconnaître, à la marque fatidique qu'eux aussi ils portent au front, cette catégorie d'êtres sublimes qui, s'ils n'ont pas encore atteint la *bodhi* ou illumination parfaite, y sont tout au moins prédestinés par le mérite accumulé de leurs bonnes œuvres; et c'est pourquoi on les appelle des « Bodhisattvas ». Que ces Bouddhas en puissance aient d'ailleurs mêmes yeux, même profil, même ovale de visage que les Bouddhas accomplis, c'est ce qu'il est aisé de concevoir. Ici

celets, alors que le Bouddha ne porte jamais de bijoux. Pis qu'une erreur, c'était une hérésie. Ce qui l'explique, c'est que toutes les mains faisant saillie de cette manière étaient, dès l'origine, rapportées et fixées sur le poignet de la statue à l'aide d'une mortaise et d'un tenon.

encore le masque grec recouvre des divinités tutélaires du Bouddhisme.

Nous avons retrouvé près du village de Shâhbâz-Garhi, — l'ancien Po-lou-cha des pèlerins chinois, — dans les ruines d'un couvent jadis célèbre, l'image à peu près intacte d'un de ces princes de la charité (pl. V). Il est debout, le poids du corps appuyé sur la jambe gauche, l'autre jambe légèrement fléchie en avant. Sa main droite se lève dans le geste qui dissipe la crainte[1], la gauche est campée sur la hanche. Il porte le costume traditionnel des Indiens, fait de deux pièces d'étoffe. L'une est serrée autour de la taille et forme une sorte de long pagne flottant (*paridhâna*) qui recouvre les membres inférieurs; le mouvement exagéré et roide des plis sur la jambe droite et leurs « chutes » savantes à gauche semblent également traités dans le goût archaïsant de l'époque d'Hadrien. Sur le torse, d'ailleurs remarquablement modelé, est jeté le châle (*outtariya*) dont les deux bouts passent ou s'enroulent sur l'épaule et autour du bras gauches; soulevé en son milieu par la main droite, il forme par devant un sinus assez habilement exécuté, tandis que ses extrémités retombent par derrière en pans beaucoup trop rigides, encore qu'ils soient censés entraînés par le poids d'un gland, maintenant à demi brisé. Enfin, notre personnage est chaussé, à la grecque, de sandales, mais coiffé, à l'indienne, d'un turban. Par un procédé imité des monnayeurs, les bandelettes du diadème sont représentées flottant au vent sur l'orbe nu du nimbe.

Cette coiffure vaut d'ailleurs la peine qu'on s'y arrête. Les cheveux, très longs, sont massés par derrière en un chignon qui tombe jusqu'à la naissance du cou. Par-dessus est posé, comme un chapeau, un

1. Cette main, d'ailleurs rapportée et dont on n'apercevait que la paume, est comme recouverte d'une sorte de filet. Il n'y a là, croyons-nous, qu'une mesure de précaution imposée au sculpteur par la fragilité de sa matière. Dans ce schiste trop prompt à se déliter, il n'a pas osé entreprendre de détacher entièrement les doigts. Il n'a pas eu besoin de recourir au même artifice pour le traitement de la main gauche qui se trouve dans une pose et des conditions d'exécution toutes différentes. Remarquons encore qu'il a profité du fait que cette statue (comme d'ailleurs celle de la fig. 1) était destinée à être adossée à un mur, pour laisser inachevé aussi bien le dessus de la main droite que le dos du personnage. Tout l'envers de la stèle est à peine équarri. La hauteur totale est de 1^{m},20.

édifice compliqué de bijoux et d'étoffe. Au ras du front, deux petits génies ailés, dont on ne saurait dire si ce sont des *vidyâdharas*, des amours ou des anges, tiennent des guirlandes auxquelles est suspendu un médaillon. De cette boucle partent trois gros tours de turban, garnis sur les côtés d'une petite bande plissée qui s'insère entre eux transversalement comme pour les empêcher de se déplacer et de se confondre. Le tout est surmonté, en guise d'aigrette, d'un bouffant d'étoffe, dont les plis, arrondis en éventail et serrés à la base par un nœud de cordelettes, sont encore maintenus par une broche d'un modèle curieux. Ce n'est, en effet, rien moins qu'une adaptation de ce fameux motif du « Ganymède à l'aigle », qui fit la réputation de Léocharès. Interprété pour le bénéfice des fidèles bouddhiques, l'aigle de Zeus est devenu le vautour de Vishnou. Le personnage mythique qu'il enlève est un de ses ennemis jurés, les Nàgas ou serpents. Ces monstres se reconnaissent sous leur forme humaine à la tête de cobra qui jaillit d'entre leurs épaules. Ici le corps d'homme pend, déjà inerte, des serres puissantes de Garouda, dont le bec crochu happe en même temps le cou de serpent juste au-dessous du capuchon caractéristique de son espèce. Le travail d'orfèvrerie que suppose cette reproduction de pierre n'était assurément pas à dédaigner.

Nous en dirons autant des autres parures portées par notre personnage. Ce sont d'abord les énormes boucles d'oreille, chacune faite d'une bête fantastique — corps de lion avec des ailes et un bec d'oiseau de proie — qui est le classique griffon. Viennent ensuite les deux colliers, l'un rigide et dont l'original était incrusté de fleurs de pierreries, l'autre plus long et souple, fait de plusieurs chaînettes finement tressées et terminé par deux amours pareils à ceux de la coiffure. Sur l'épaule ou sous l'aisselle droites pendent trois autres chaînes de cou : les deux premières sont seulement garnies de coulants ; la troisième porte deux de ces étuis encore en usage aujourd'hui dans tout l'Orient et où l'on enferme des charmes. Il est probable que les médaillons du front et de la poitrine ne sont aussi que des porte-amulettes d'un modèle différent. Les bras sont ornés de bracelets accouplés,

réunis par une plaque du même travail que le *torques*. On distingue encore le fermoir des anneaux des poignets. Une bague est passée à l'annulaire de la main droite et une autre au petit doigt de la gauche. Enfin les lacets des sandales, brodés de trois rangs de perles, sont retenus sur le cou-de-pied par une tête de lion.

Nous devons nous borner pour cette statue à cette description, d'autant plus minutieuse que son identification reste plus vague, sans prétendre déterminer au juste le nom particulier du Bodhisattva qu'elle représentait. Une discussion approfondie de cette question nous entraînerait beaucoup trop loin et ne nous conduirait d'ailleurs à aucune certitude. Disons seulement que le lieu de la trouvaille était jadis placé sous l'invocation du prince Viçvântara. C'est le nom que portait le futur Bouddha lors de son avant-dernière renaissance sur la terre. En ce temps-là, né fils de roi et comblé de tous les biens de la fortune, il accomplit ce miracle de charité de tout donner en aumônes, jusqu'à sa femme et ses enfants. Telle était du moins la légende que, jusqu'au VII^e^ siècle de notre ère, les moines contaient encore aux pèlerins comme s'étant passée dans le couvent même d'où a été exhumée cette idole. Il se peut donc que ce soit une image de Viçvântara. En tout cas, il semble bien que nous soyons en présence d'une des incarnations princières de celui qui devait être un jour Çâkya-mouni. Le motif qui décore son diadème rappelle encore une autre de ses actions héroïques, à savoir comment il sacrifia l'une de ses vies passées pour sauver un serpent que Garouda allait dévorer. Enfin, au milieu même de son piédestal, l'objet qu'on aperçoit cérémonieusement placé sur un trône et sous un dais, n'est autre que le vase à aumônes dont il se servait au cours de sa dernière existence terrestre : d'un côté, deux adorateurs et, de l'autre, deux adoratrices vénèrent, entre deux pilastres corinthiens, sous une frise d'acanthes, la fameuse relique que la ville de Pouroushapoura (Peshawar) se glorifia un temps de posséder.

A cette statue ressemblent d'ailleurs, sauf des variations insignifiantes, toutes les images de Bodhisattvas. Nous sommes loin, on le voit, de la variété de types dont la Grèce sut peupler son Olympe.

Prenez encore, par exemple, la tête de la figure 3. Le style en est peut-être meilleur, mais les caractères généraux restent identiques. C'est le même ovale épaissi du visage, la même moustache frisée, le même regard noyé de langueur. La boucle d'oreille conservée est faite de plusieurs griffons adossés. Au lieu d'être marquée par une petite saillie ronde de la pierre, l'*oûrnâ* l'est ici par un creux où s'enchâssait un joyau, ainsi qu'on en peut voir au front des images japonaises modernes. La seule différence un peu notable est l'absence de turban ; la coiffure ne consiste plus cette fois qu'en un savant assemblage de cheveux, de cordons de perles et de bijoux, sans aucun mélange d'étoffe. La longue chevelure du Bodhisattva est même roulée en boucles et relevée en crobyle avec un art aussi raffiné que celle de l'Apollon du Belvédère. Mais toutes ces grâces efféminées ne changent rien à son identification.

Fig. 3. — Tête de Bodhisattva, provenant du Bounêr.
(Hauteur 0m,25.)

II. — LES BAS-RELIEFS

A ces deux seuls types indéfiniment répétés du Bouddha passé ou futur se ramènent à peu près toutes les créations de cette statuaire. Les bas-reliefs traitent de sujets beaucoup plus variés ; mais ils n'avaient, eux aussi, d'autre raison d'être que de décorer des monuments bouddhiques, et surtout des *stoûpas*. Ces édifices, auxquels nous n'avons rien dans notre architecture qui corresponde, étaient des « tumuli » destinés soit à renfermer des reliques sacrées, soit à marquer l'emplacement d'un miracle. Ils se composaient essentiellement d'un ou plusieurs soubassements circulaires ou quadrangulaires sur lesquels était posé un dôme hémisphérique plein : l'ensemble était surmonté d'un pinacle en pointe, formé de plusieurs parasols superposés. Il y avait des

stoûpas de toute taille, depuis ceux qu'il suffit d'une main pour ramasser dans les ruines jusqu'à ceux qui, nous disent des témoins oculaires, avaient « sept cents pieds de hauteur ». On en faisait enfin de toute matière, depuis la glaise jusqu'à l'or.

Ceux dont proviennent nos bas-reliefs étaient de simples édicules de schiste, de proportions modestes, comme la piété des fidèles en élevait par centaines dans les cours et aux abords des monastères, en guise de tombe ou d'*ex-voto*. Même les parasols d'honneur qui les couronnaient étaient le plus souvent de pierre. D'ordinaire le dôme était fait d'un seul bloc. Souvent on l'exhaussait sur un socle en forme de tambour de colonne. Quant aux bases quadrangulaires, on les construisait avec des dalles ajustées à mortaises et à tenons, comme si l'on eût eu affaire à des panneaux de bois. Des crampons de fer achevaient de consolider l'assemblage. Le monument était au total de pur style indien; en revanche toutes ses parties étaient devenues pour les artistes indo-grecs autant de prétextes à sculptures. Il en était littéralement recouvert. Plusieurs rangées de frises s'étageaient sur les bases et les tambours jusqu'à la naissance du dôme. On s'était même avisé, pour relever la nudité de ce dernier, de le flanquer de quatre fausses niches faisant saillie comme les lucarnes d'un toit. Ainsi s'explique le nombre considérable de bas-reliefs que font découvrir les fouilles. Ils se distribuent tout naturellement en deux groupes, selon qu'ils représentent des scènes légendaires ou de purs motifs de décoration.

Sujets décoratifs. — Cette dernière série est celle où se marque le mieux l'influence classique : aussi avons-nous pensé qu'il était à propos d'en mettre sous les yeux plusieurs spécimens. L'un des modèles qui reviennent le plus fréquemment est celui d'un homme ailé, vêtu seulement d'un pagne et accroupi à terre. Les mains sont le plus souvent appuyées sur les genoux; d'autres répliques en tiennent au contraire une, ou même les deux, levées à la hauteur de la tête. Quelques-unes ont un magnifique type d'Hercule barbu ou d'esclave bar-

bare à moustaches[1]; la plupart sont imberbes et une expression douloureuse flotte sur leurs traits. Que ces génies ailés jouassent le rôle d'Atlantes, c'est ce que suffiraient seuls à prouver leur attitude et le jeu des muscles de leurs épaules. Celui de la figure 4, d'une exécution à vrai dire assez pauvre, a le sommet du crâne nettement aplati pour recevoir un entablement. Nous avons eu d'ailleurs, au cours de nos fouilles, l'occasion d'en voir en place. Rangés à la base des *stoûpas*, dont ils formaient la première ligne de sculptures, ils étaient censés en soutenir le poids[2].

Fig. 4. — Atlante trouvé à Shâhbâz-Garhi (district de Peshawar).
(Hauteur 0m,14.)

Le motif du Triton servait au contraire, en raison de la ligne fuyante de sa queue, à décorer les angles, arrondis ou non, des niches ornementales du dôme. On distingue encore, sur le rebord supérieur de la figure 5, le tenon qui servait au « montage » de ce bas-relief. Quant à l'être monstrueux qu'entoure cet encadrement triangulaire, tel est le prestige de l'éducation classique que nos yeux ont depuis longtemps cessé de s'étonner devant ce buste d'homme terminé par les replis serpentins d'une queue de poisson. L'adjonction, non moins hétéroclite, d'une aile en forme de nageoire et de deux pieds de cheval marin ne fait que compléter pour nous cette figure de connaissance. Seulement, au lieu de sonner comme à l'habitude de la conque, notre Triton fait ce geste inattendu de joindre

Fig. 5. — Triton trouvé à Shâhbâz-Garhi (district de Peshawar).
(Hauteur 0m,25.)

1. Il y en a un de ce dernier type au Musée du Louvre. Pour trouver dans l'art classique des spécimens analogues d'Atlantes accroupis (mais sans ailes), il suffit de feuilleter le *Répertoire de la Sculpture antique* de M. S. Reinach, t. II, p. 57, 145, 424-5, etc.

2. La base de ces petits *stoûpas* votifs était encore fréquemment flanquée de Centaures ou de lions adossés au monument et dont l'avant-train seul était dégagé de la pierre. On peut voir au Louvre un échantillon de ces derniers.

ses mains pour la prière : dans son voyage des bords de la Méditerranée aux rives de l'Indus, le fougueux amant des Néréides s'est converti en un dévot adorateur du Bouddha.

A côté de ces motifs détachés, des frises décoratives se développaient sur les quatre côtés — ou la circonférence entière — du *stoûpa*. La figure 6 en donne un exemple. Nous n'avons conservé que ce fragment, mais il garde la marque du crampon de fer qui le reliait à la pièce voisine. On dirait que l'artiste ait voulu racheter la banalité du sujet par la variété de l'exécution. Il a pris soin de traiter différemment chaque repli de l'onduleuse guirlande et d'alterner les poses des petits génies qui en sont censés les porteurs. Dans chacune des embrasures supérieures, il a encore logé d'autres amours qui jouent de divers instruments, mais qu'on n'aperçoit guère qu'à mi-corps entre les rinceaux dessinés par leurs ailes. C'est tout juste si l' « indianisation » du motif se révèle dans certains détails : ainsi les deux soi-disant Cupidons du premier plan portent des anneaux aux chevilles; des deux musiciens, l'un souffle dans un hautbois et l'autre frappe avec la main d'un tambourin encore en usage dans l'Inde. Et certes ces petits rappels ne sont pas inutiles pour nous faire souvenir que ce morceau a été trouvé, non dans les ruines de Pompéi, mais dans celles de Poushkarâvatî — la Peukelaôtis des Grecs.

Fig. 6. — Guirlande et amours. Fragment de frise trouvé près de Charsadda (district de Peshawar).
(Hauteur 0m,11.)

Fig. 7. — Scène de bacchanales, provenant du Bounêr.
(Hauteur 0m,12.)

Un autre fragment de frise nous a paru, en dépit de son état de mutilation, valoir la peine d'être reproduit (fig. 7). C'est, en effet,

une scène de bacchanales à laquelle il ne manque rien, pas même l'indication d'une vigne. La première figure de gauche, vue de face, est apparemment une joueuse de cymbales. A côté, un jeune homme au type de Satyre, vêtu d'une tunique ouverte sur la jambe droite, fait boire une femme qu'il tient amoureusement enlacée par le cou. Le chignon « à la grecque » de cette dernière et de sa voisine mérite d'être remarqué. Puis un homme, hirsute et barbu comme Pan, court vers la gauche, en se retournant à demi vers une joueuse de cymbales qui le suit en dansant. Celle-ci est vue de dos et ses cheveux lui tombent sur la nuque. Viennent enfin deux autres Ménades, dont la première porte une amphore, tandis que la seconde, soulevant son voile à deux mains, se tourne vers un Silène. Nous reconnaissons ainsi au passage la plupart des figurants habituels du cortège de Dionysos, tout comme s'il les avait oubliés derrière lui, à son retour des Indes, dans la région lointaine où la tradition plaçait la fabuleuse Nysa.

Fig. 8. — Pilastre corinthien trouvé à Djalal-Banda dans la passe de Shahkote (vallée du Svât).
(Hauteur 0m,35.)

Un autre élément décoratif des plus importants était fourni par les pilastres. On en usait à profusion. Tantôt ils servaient simplement à séparer l'une de l'autre les diverses scènes représentées sur les frises (fig. 9); tantôt, non contents d'encadrer les bas-reliefs de l'édicule, ils flanquaient en même temps les coins de ses soubassements. La figure 8 représente un de ces pilastres d'angle. Il est de forme à peu près carrée. Sur deux de ses pans sont creusées de profondes rainures où venaient s'ajuster à angle droit deux des quatre panneaux qui constituaient la base rectangulaire du *stoùpa*. Les deux faces ornementées portent chacune un personnage nimbé debout sur une petite corniche ménagée dans l'épaisseur de la pierre. Bien que ces images aient été martelées par des iconoclastes, on y reconnaît toujours des

Bouddhas. Au-dessus de leurs têtes se déploient les volutes d'un chapiteau presque aussi haut à lui seul que le reste du pilastre. A voir le triple rang de feuilles d'acanthes et les hélices qui s'enroulent aux cornes saillantes du tailloir, on ne saurait pourtant hésiter sur son origine : c'est un chapiteau corinthien. L'insertion d'une figurine humaine dans l'échancrure médiane n'est même pas, du moins en Orient, une preuve de basse époque. Ici c'est un buste de fidèle bouddhique en costume indien qui se mêle au feuillage grec[1]. Les mains jointes, il se tourne à demi et se penche pour contempler la scène de morale en action qui était représentée sur le bas-relief encastré à gauche du pilastre.

Sujets légendaires. — On aurait tort, en effet, de croire que les motifs décoratifs soient en majorité sur ces sculptures. Leur principale fonction était d'offrir aux regards des disciples des scènes tirées de la vie, ou plutôt des vies du Bouddha. Le recueil des nombreuses « naissances » du Maître (*Djâtakas*), alors que, tour à tour bête, homme ou dieu, il gravissait par degrés l'échelle des êtres, et les récits canoniques de son existence dernière jusqu'au terme suprême de son évolution fournissaient à qui voulait s'en inspirer une mine aussi inépuisable de sujets qu'étaient, pour nos imagiers du Moyen Age, les Évangiles et l'Ancien Testament en y joignant la *Légende dorée*. Les épisodes les plus divers se déroulent ainsi sur les frises, sans autre caractère commun que leur intention édifiante, sans autre lien que le fil même des histoires auxquelles ils étaient empruntés. En règle générale ils se suivaient par ordre chronologique en allant de droite à gauche, c'est-à-dire dans le sens même où les rencontrait tour à tour le fidèle qui faisait, à la façon indienne, la circumambulation du monument (*pradakshinâ*). Mais il va de soi que ces sortes d'« illustrations » des écritures bouddhiques sont surtout intéressantes pour l'orientaliste. L'influence classique ne s'y marque plus guère que dans la technique

1. Sur un autre fragment de chapiteau, également au Louvre, la figurine est celle d'un Bouddha assis qui médite au milieu des acanthes.

et la composition. Seuls la hauteur du relief, l'aisance des poses et l'habile groupement des personnages autour du protagoniste — et encore ce dernier est-il souvent d'une taille disproportionnée — dénotent, avec quelques détails d'architecture, le goût et le tour de main des artistes d'Occident. Il suffira que nous en donnions ici un exemple (fig. 9).

Nous avons probablement dans cette dalle sculptée une face entière, moins les pilastres d'angle, de la base d'un minuscule *stoûpa*. Outre la place des crampons de fer, le dessus porte encore, comme

Fig. 9. — Nativité et adolescence du Bouddha. Bas-relief provenant de la vallée du Svât.
(Hauteur 0m,22.)

point de repère, un *i* en écriture *kharoshṭî*. Ce signe, qui était la deuxième lettre de l'alphabet, servait, à n'en point douter, de guide au maçon dans l'assemblage des diverses pièces. La frise est partagée en deux dans sa largeur par un petit pilastre corinthien du modèle habituel : il supporte un long entablement et le Bouddha qui le décore a les mains perdues dans les plis flottants de son manteau. Nous étudierons tour à tour les deux scènes qu'il sépare.

Celle de droite n'est autre que la Nativité. Au centre de la composition, Màyâ, la mère du Prédestiné, est debout, dépassant de la tête tous les autres personnages. Ses cheveux sont pressés sous une lourde couronne de fleurs et de feuillage en forme de bourrelet, comme on en voit à beaucoup de figurines de terre cuite, et relevés sur le côté gauche en une sorte de chignon bouffant. Elle est vêtue d'une longue

tunique à manches sur laquelle est jeté un châle, et couverte de bijoux. Sa main gauche repose sur l'épaule et enlace ses doigts dans ceux de sa sœur, Mahâprajàpatî, qui d'ailleurs a même coiffure et même costume. Sa main droite levée tient, selon le geste consacré, la branche de l'arbre légendaire, traité ici comme un palmier. Cependant l'enfant-Bouddha jaillit miraculeusement de sa hanche droite. On l'aperçoit déjà jusqu'à mi-corps. Des dieux en costume royal, pareils aux Bodhisattvas que nous avons vus tout à l'heure, s'empressent, ainsi qu'il est écrit, pour l'accueillir à sa dernière venue en ce monde. Indra, le premier assistant de droite, lui tend, en guise de lange, un pan de son manteau. Derrière lui, Brahmâ est debout, les mains jointes, et une autre divinité se montre dans le fond du tableau, sans doute pour ne laisser aucun espace vide. La présence de ces deux derniers personnages est d'ailleurs exactement contre-balancée par l'introduction symétrique de deux suivantes à la gauche de Mahâprajâpatî. L'une d'elles, au premier plan, tient prête pour les ablutions une aiguière d'eau lustrale. Ce genre de vase à bec, en forme de théière, est resté d'un usage courant. Un second palmier, placé derrière Brahmâ, achève de localiser la scène dans le jardin Loumbinî, près de Kapilavastou, au lieu traditionnel de la naissance. Divers instruments, flottant dans les airs au-dessus des têtes, meublent enfin le haut du panneau. On reconnaît encore à gauche un tambourin et une lyre montée sur une courge en guise de table de résonance. Sans doute ils sont censés touchés par des mains invisibles et représentent tant bien que mal aux yeux la musique céleste, qui, nous disent les textes, se fit entendre à ce moment.

La seconde scène, avec son conventionnalisme outré, est d'une interprétation moins évidente. Le personnage principal, hors de toute proportion avec les autres figures du bas-relief, représente un prince en sa prime jeunesse. L'artiste l'a logé, comme dans une niche, sous un fronton suraigu pareil à ceux des temples du Kachmir et supporté par deux pilastres à chapiteaux corinthiens; seulement, au lieu de s'achever en pointe, l'édifice est coupé transversalement par une sorte d'archi-

trave qui réunit les rampants aux deux tiers de leur hauteur normale. Le prince est d'ailleurs assis avec les jambes repliées à l'indienne, sur un trône indien, sorte de tabouret formé de quatre pieds tournés et recouvert d'un tapis et d'un coussin. Sa main droite est levée comme pour rassurer et sa main gauche laisse pendre un flacon d'ambroisie, symbole de sa divine destinée. Évidemment nous sommes en présence d'un Bodhisattva ; la place de ce bas-relief immédiatement à gauche de la Nativité, qu'il suit par ordre chronologique, nous permet d'y reconnaître Siddhârtha. Tel est, on le sait, le nom que portait Çâkya-mouni avant qu'il ne prît la robe de moine. Le personnage qu'on aperçoit à sa gauche, assis à l'européenne, les pieds posés sur un escabeau et lui-même flanqué d'un assistant debout, est peut-être son père, le roi Çouddhodana. Le pendant de droite est malheureusement trop mutilé pour être identifiable. Aux balcons du palais, dont les auvents sont supportés par des colonnettes corinthiennes, se montrent les femmes des appartements intérieurs. Sur le toit, pour remplir toute la place disponible, sont posées deux corneilles, ces oiseaux familiers des habitations indiennes. Et, selon toute apparence, l'ensemble veut représenter, de façon convenue, l'adolescence du futur Bouddha, alors qu'il grandissait dans la maison de son père, objet d'admiration et d'édification pour toute la famille des Çâkyas.

On pourrait encore citer, parmi les monuments aujourd'hui conservés au Louvre, d'autres scènes plus ou moins fragmentaires de la vie du Maître. On y verrait, par exemple, son « départ de la maison » et comment, pris du dégoût du monde, il quitta au milieu de la nuit sa femme endormie et sortit à cheval de la ville. Quand, plus tard, il a échangé l'aspect et le rôle de Bodhisattva contre ceux de Bouddha suprême, on le suivrait encore de miracle en miracle jusqu'à son lit de *nirvâna*. Il y a, en effet, un certain nombre de sujets qui reviennent ainsi perpétuellement et dont il est loisible de dresser la liste, de même que, sur les sarcophages chrétiens, les éternels motifs de la Nativité, de la résurrection de Lazare, de l'apparition devant Pilate, etc., se répètent à satiété. Mais l'analyse de ce bas-relief suggère déjà l'idée

d'un art bien moins naïf et bien plus adroit qu'on ne pouvait penser, du moins à l'origine et pendant sa période vraiment créatrice. Il n'appartient pas au premier venu de mettre en tableaux harmonieusement composés, ni surtout de faire mimer au naturel par des personnages de pierre les simples récits que fournissait la tradition.

III. — LES FIGURES DE CHAUX

Pour donner un aperçu à peu près complet de la collection du Louvre et de l'école dont elle représente assez bien les manifestations principales, il nous faut encore attirer l'attention sur l'emploi qui y était fait de la chaux (*tchoùrna*). On s'en servait non seulement pour recouvrir les murailles des couvents et de certains *stoùpas* construits en pierres frustes, mais on en fabriquait encore des statues de toutes dimensions, jusqu'à trois ou quatre fois grandeur nature. Ce n'est pas tout : au lieu d'être simplement recouverts d'une couche uniforme de chaux, les murs étaient du haut en bas rehaussés d'ornements ou de figures en relief de la même matière, engagés dans l'épaisseur du mortier. On peut voir au Louvre des têtes ou même des figurines entières auxquelles adhère encore une partie du revêtement de la paroi d'où elles se sont détachées. Nous avons, pour notre part, trouvé et laissé en place de nombreux morceaux d'ornementation, par exemple, des chapiteaux. En un mot, il était fait dès lors de la chaux, et sans doute pour les mêmes raisons, un usage décoratif tout à fait analogue à celui que nos architectes font aujourd'hui du plâtre.

Les fragments les plus intéressants et qui, par un hasard heureux, ont le mieux survécu, ce sont les têtes. Il en est peu qui par leur grâce aisée ou leur verve comique ne soient une agréable surprise pour les yeux. Elles ont perdu d'emblée ce que les bas-reliefs ou les statues avaient encore d'apprêté et de convenu. Évidemment l'emploi d'une matière plus facile à travailler a donné naissance, ici comme partout, à une forme plus libre et plus souple de la plastique. Le fait

est bien connu des archéologues grecs, habitués à goûter les mêmes différences entre les humbles productions des coroplastes et l'œuvre plus ambitieuse des manieurs de marbre ou d'airain. Aussi bien serait-on tenté à première vue de croire que ces têtes sont de terre cuite; la patine calcaire dont elles ont été pour la plupart recouvertes, au cours de leur long enfouissement, par les infiltrations des pluies ajoute encore à l'illusion. Elles n'ont en réalité de commun avec les figurines d'argile que leur allure amusante et familière. Le grain grossier du mortier dont elles furent faites ne rend que plus étonnante la finesse de leur exécution[1]. Il est seulement difficile d'en saisir exactement le procédé. Telle est la variété des dimensions et des expressions qu'il est *a priori* peu probable que l'on ait eu recours au moulage; de l'avis des gens du métier il faudrait d'ailleurs pour telle de ces petites têtes un nombre de moules et par suite une somme de temps et de travail tout à fait disproportionnés à son importance; enfin, les arêtes sont en général trop vives pour n'avoir pas été exécutées à la main. Il est donc tout à fait vraisemblable qu'on se bornait à ébaucher ces figures dans le mortier frais, quitte à les reprendre ensuite au ciseau une fois que la chaux était devenue sèche et friable. Quant à savoir à présent si on les travaillait en place ou si on les préparait à l'avance pour les encastrer à mesure dans le revêtement des murailles, nous ne prétendons pas en décider. Ce qui est sûr, c'est que la virtuosité des sculpteurs indo-grecs ne s'est nulle part donné plus libre carrière. Quelques-unes de ces têtes sont franchement caricaturales; sur les lèvres de presque toutes erre un sourire, comme si l'artiste les avait créées en se jouant.

Les six spécimens que nous reproduisons (pl. VI) — on peut en voir une vingtaine d'autres au Louvre, exposés dans une

1. C'est un mélange de chaux et de sable qui a naturellement absorbé en séchant l'acide carbonique de l'air et présente actuellement, d'après l'analyse que M. Daniel Berthelot en a bien voulu faire pour nous, l'aspect et la composition chimique (carbonate de chaux avec une faible quantité d'argile et des traces de magnésie) d'une sorte de calcaire grossier et mal agrégé.

vitrine de la salle asiatique VI — ont été trouvés exactement à la même place que la statue de la planche V. On ne peut s'empêcher d'être frappé au premier coup d'œil de leur aspect non seulement moins hiératique, mais infiniment plus vivant et plus réaliste. On y retrouve bien par exemple plusieurs types de Bodhisattvas (nos 1-3) : mais ici plus rien d'orthodoxe ni de stéréotypé. L'*oûrnâ* a disparu même du front de la plus grosse tête (hauteur : 0m,15) et toute majesté est bannie de son sourire bon enfant, sinon tout apprêt des torsades de sa chevelure. Le n° 2 combine de façon inattendue la grâce légère des papillotes et la sainte gravité de l'*oushnîsha*. Le n° 3 a la tête ceinte d'une bandelette : n'était le gros anneau d'oreille et la lourdeur tout orientale de la paupière, on croirait voir Éros. Les têtes 4 et 5 sont d'intéressants spécimens d'Indo-Bactriens coiffés à la mode indigène : la femme porte une sorte de diadème à trois pointes de forme assez exceptionnelle; l'homme a malheureusement perdu le panache arrondi de son turban. Mais de toutes ces figures, à notre avis, la plus curieuse est la dernière avec sa moustache et ses cheveux descendant de son crâne pointu sur son front étroit (n° 6). C'est bien clairement un barbare pareil à ceux que nous montrent les monnaies des rois Indo-Scythes, — celles justement au revers desquelles apparaissent, vers le début de notre ère, les premières images datées du Bouddha.

Cette date peut paraître tardive. On avait, tout d'abord et tout naturellement, songé à rattacher l'apparition de l'influence classique en ces parages à celle qu'y fit Alexandre au printemps de 326. On oubliait trop que ce fut de sa part une insigne folie que de s'engager, pendant les mois les plus chauds de l'année, dans les plaines brûlantes du Pendjâb, qu'il fut bientôt réduit à une retraite désastreuse, et qu'enfin cette expédition des Indes, si seulement on remplace le froid par la chaleur et la neige par les sables, fut comme la campagne de Russie du conquérant macédonien. Les Séleucides eux-mêmes furent bientôt séparés de leurs alliés de l'Inde par le pouvoir grandissant

des Parthes. Il est vrai que les Arsacides s'intitulaient Philhellènes et qu'en Bactriane subsistait encore un royaume grec, au moins de nom. L'histoire permet même de constater comment, sous la poussée des invasions scythes, ce centre d'influence hellénique se déplaça peu à peu vers le sud du Paropamise, dans le pays du Gandhâra, d'où il rayonna sur tout le Nord-Ouest de l'Inde. Le Pendjâb devint une colonie grecque au même titre qu'il est à présent une colonie anglaise, c'est-à-dire qu'une poignée d'étrangers, appuyés sur des troupes plus ou moins mercenaires, tenaient le pays et percevaient l'impôt. On sait quelles belles médailles à inscriptions bilingues nous ont laissées ces princes indo-grecs. Tel de ces « rois des Yavanas », comme Ménandre (vers 150 avant Jésus-Christ), nous est de plus donné par des textes indiens comme converti au Bouddhisme. Et pourtant c'est au temps des grotesques rois turcs par qui ils furent en fin de compte remplacés que nous reportent obstinément les témoignages numismatiques ou épigraphiques relatifs à l'art « gréco-bouddhique ». Tous ne font que confirmer, pour la période de grande floraison, la date déjà proposée il y a dix ans par M. Senart, à savoir les deux premiers siècles de notre ère[1].

Pourquoi pas plus tôt, dira-t-on peut-être, et pourquoi pas plus tard? Pour notre part, nous chercherions une réponse à cette question dans l'histoire même de l'art classique. Si son influence ne s'est pas exercée de meilleure heure ni plus longuement, ne serait-ce pas simplement parce qu'il n'est guère devenu qu'à partir du I^er^ siècle ce qu'il avait déjà cessé d'être au III^e^, un article d'exportation? Tel est, croyons-nous, le fait dominant à l'origine de cette école. Les raisons politiques ou économiques ne sont qu'accessoires, encore qu'elles aient leur prix. Il est assurément intéressant de savoir qu'à Peukelaôtis et à Taxile avait lui un petit foyer de civilisation grecque que ne durent pas éteindre d'un seul coup les envahisseurs barbares. L'activité du commerce qui se faisait, tant par terre que par mer, entre l'empire

1. V. E. Senart, *Notes d'épigraphie indienne* (*Journal Asiatique*, VIII^e^ série, t. XV, 1890).

romain et l'Inde ne nous est pas un moins utile indice de la facilité des communications. Un *Græculus* n'avait sûrement pas besoin d'être très affamé pour se décider à aller chercher fortune en Orient, soit qu'il s'embarquât à bord des bateaux qui profitaient des moussons de la mer Érythrée, soit qu'il prît la route des caravanes dont Palmyre et Séleucie lui marquaient les premiers jalons. Mais, non plus que les soldats, les marchands ne suffisent à propager une véritable influence artistique. Ce qu'il faut, nous l'avons vu, pour expliquer la production de telle de ces sculptures, ou du moins de son prototype, c'est l'intervention directe d'un artiste hellénisé, seul capable de couler dans un moule grec des idées bouddhiques. Le développement d'une école entière suppose un certain afflux de ces artistes ou de ces praticiens, apportant dans leur mince bagage et, pour ainsi dire, au bout de leur ciseau, le trésor sans prix des procédés techniques, des motifs décoratifs et des divers types humains hérités des vieux maîtres. Or, c'est seulement au premier siècle de notre ère que nous voyons se répandre dans tout le monde connu des anciens, jusque par delà les bornes de l'Empire, ces véritables colporteurs d'art. On sait assez la prodigieuse expansion que prit alors l'art grec à la faveur de la paix romaine. C'est bien à cette période de pléthore artistique que correspond le plein développement de l'art du Gandhâra.

Si l'aspect moins grec que gréco-romain de ces sculptures trouve ainsi sa raison d'être dans leur date même, le lieu de leur trouvaille justifie aussi aisément leur sens ou du moins leur intention bouddhique. La religion du Bouddha a fleuri de bonne heure dans toute cette région où, dès le III^e^ siècle avant notre ère, Açoka faisait graver sur roc ses pieux édits. Les artistes sortis des ateliers, nous ne dirons pas de Grèce ou d'Italie, mais du moins d'Égypte ou d'Asie Mineure[1], que les nécessités de la concurrence ou l'amour des aventures poussaient jusqu'en « Gandaritis », durent tout naturellement se conformer aux

1. Sur la remarquable activité de ces colonies d'artisans grecs jusqu'en Mésopotamie, voyez les observations de M. L. Heuzey dans son *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, t. I, 1882, p. 41.

désirs de leurs nouveaux patrons et adapter à la représentation de dieux inconnus les types des divinités du répertoire. Cela n'était pas pour les gêner. Ils déguisèrent un Apollon en Bodhisattva ou en Bouddha avec la même désinvolture et la même virtuosité qu'ils transposaient ailleurs en Mithra un Ganymède ou un Mercure en Teutatès. En même temps, ils prodiguaient sans compter tout leur matériel décoratif sur des édifices construits par la dévotion et dans le style indigènes, et fixaient pour la postérité, avec leur coutumière maîtrise, les principaux tableaux de la légende du Bouddha. N'étaient-ce pas les mêmes, ou du moins leurs cousins, qui, vers le même temps, dans l'ombre des Catacombes, accommodaient à la figure de Jésus les traits d'Orphée ou de l'Hermès Kriophore, et s'exerçaient à représenter des épisodes inédits de la vie de Moïse ou de Jonas? A tout prendre, il n'est pas plus étonnant de les rencontrer à l'œuvre dans l'ancienne Ariane que dans la lointaine Thulé, ni de les voir s'attaquer à l'interprétation figurée du Bouddhisme, déjà vieux de cinq siècles, qu'à celle du Christianisme naissant.

La manifestation sur les bords de l'Indus d'un art classique de forme et, pour le fond, bouddhique, n'est donc en somme qu'un cas particulier d'un phénomène général et qui s'est étendu à tout l'ensemble du monde antique. Nulle part, peut-être, il n'eut des résultats plus surprenants et, jusqu'en ces derniers temps, plus insoupçonnés. On s'est déjà demandé si, à s'annexer ainsi toutes les religions de l'empire, du druidisme au mithraïsme, ces artistes n'avaient pas été un peu partout, en raison même de la supériorité de leur art, les grands propagateurs du culte des images. On les en a accusés par exemple en Gaule[1]; dans l'Inde, au moins pour ce qui est du Bouddhisme, on peut également amasser contre ces fauteurs d'idolâtrie les plus fortes présomptions. Jamais la plus vieille école de sculpture indienne, là même où une inscription nous avertit de la présence du Maître, n'a osé représenter autrement que par un symbole mystique

1. Voir les réflexions de M. S. Reinach sur *L'art plastique en Gaule et le Druidisme* (*Revue Celtique*, t. XIII, 1892).

la personne du Bouddha. Les idoles bouddhiques du Gandhâra sont jusqu'ici, et il semble bien qu'elles doivent rester les plus anciennes connues. Il fallait apparemment pour les créer l'audace et l'habileté de ces familiers des dieux antiques, peu soucieux d'orthodoxie et habitués à ne reculer devant aucun sujet. Le premier qui réalisa ainsi l'image du Bouddha dans toute sa gloire se doutait-il du succès que devait avoir son hérétique innovation? Les textes nous ont conservé l'écho du cri d'admiration qu'arracha unanimement aux fidèles la vue de ces œuvres supposées miraculeuses et quasi divines. En même temps, les découvertes archéologiques nous en font retrouver, sur toute l'étendue de la péninsule, d'innombrables imitations, de moins en moins grecques, de plus en plus hindouisées, à mesure qu'on s'éloigne dans le temps et l'espace de l'école de Gandhâra. Si l'on songe à présent que de l'Inde cette iconographie a passé, avec le Bouddhisme, par le Tibet et la Chine jusqu'au Japon, par Ceylan, la Birmanie et le Cambodge jusqu'à Java, on voit l'ampleur du domaine qui s'ouvrait ainsi en Asie devant ces dernières créations de l'art grec à son déclin. On sent aussi à quel point s'élargit du même coup la question de l'influence classique dans le monde : car, sans ces figures intermédiaires qui se lèvent, comme de muets témoins, des ruines de l'Inde, qui eût jamais pu songer sérieusement à chercher des souvenirs du panthéon hellénique jusque chez les « poussas[1] » d'Extrême-Orient?

Ces perspectives sont trop vastes pour que nous puissions les entr'ouvrir ici autrement que par échappée. Nous en aurons assez dit si nous avons mis en son jour, à propos de ces sculptures, cette intime et originale fusion de la forme hellénique et de la pensée indienne qui leur a valu l'épithète de « gréco-bouddhiques », et si l'on voit mieux à présent ce qu'il convient d'entendre par cette bizarre alliance de mots. Nous devions encore au lecteur d'essayer de remettre à sa place, dans l'histoire générale, ce qu'E. Curtius appelait « une page nouvelle dans

1. En chinois *P'ou-sa*, abréviation pour *P'ou-ti-sa-to* qui est l'équivalent du sanskrit *Bodhisattava*.

l'histoire de l'art grec ». Là se bornent les prétentions de cette courte esquisse. Quant aux sculptures elles-mèmes, peut-être trouvera-t-on qu'elles méritaient en effet d'avoir leur place au Louvre et qu'elle leur a été bien choisie, non loin des débris de Palmyre et sur les confins des séries orientales où elles marquent, aussi sùrement que les autels élevés par Alexandre aux bords de l'Hyphasis, l'ultime prolongement conscient de l'hellénisme.

A. FOUCHER.

LE COFFRET DE SAINT-NAZAIRE DE MILAN

ET

LE MANUSCRIT DE L'ILIADE DE L'AMBROSIENNE

PLANCHES VII, VIII ET IX

On se rappelle l'intérêt avec lequel fut accueillie en 1887 l'étude de M. de Rossi sur la *capsella* d'argent qui venait d'être découverte en Afrique[1]. Quelques années plus tard, en 1896, M. Le Blant, communiquant à l'Académie le coffret d'argent cubique de la basilique de Sainte-Sophie de Sophia[2], faisait ressortir l'importance de ces si rares monuments d'une époque qui nous a laissé bien peu de souvenirs. Aussi comprendra-t-on facilement mon étonnement, quand, en 1898, j'aperçus, à l'Exposition de Turin, une cassette d'argent dont je n'avais jamais entendu parler, couverte des représentations les plus délicates, sous laquelle on lisait : « Ce coffret est l'exact fac-similé de la boîte d'argent dans laquelle le pape Damase envoya à saint Ambroise les reliques des saints Apôtres, qui furent plus tard déposées dans le sarcophage de saint Nazaire. Il appartient à l'église de Saint-Nazaire de Milan. »

1. *Bullet. di Archeol. cristiana*, 1887, tav. VIII-IX.

2. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 24 juillet 1896, p. 291.

De quelle époque était ce fac-similé? Datait-il, comme tant d'autres pièces, de la Renaissance? Il me semblait, éloigné qu'il était des yeux dans la vitrine, tellement bien conservé, que je n'osais le supposer antique, personne n'en ayant jusqu'alors parlé. C'est en vain que je sollicitai du président de l'Exposition d'art chrétien l'autorisation de le photographier, de le voir seulement de près; mes demandes reçurent, je l'avoue, le plus déplorable accueil, dont maintenant je cherche encore l'explication; aujourd'hui, je lui en suis vivement reconnaissant. Si j'avais en effet, à Turin, trouvé les facilités que tout travailleur, si modeste soit-il, est réellement en droit d'espérer, je ne serais pas arrivé certainement, après plus d'une année de recherches et de pourparlers, à voir l'original lui-même, qu'il m'a été donné d'étudier dernièrement, alors qu'à Milan, où il est, les archéologues les plus éminents ne le connaissent que par ouï-dire. La chose vaut la peine d'être narrée.

J'avais d'abord cherché dans les *Ambrosiana*, convaincu que, là, il ne pouvait manquer d'en être question; à ma très grande surprise, il n'y était même pas signalé. J'avais alors demandé à Milan, aussitôt que les objets exposés à Turin furent rendus à leurs propriétaires, une photographie du coffret. L'éminent D[r] Ratti, de l'Ambrosienne, dont l'érudition et la complaisance sont inépuisables, voulut bien me servir d'intermédiaire. Cependant cinq mois se passèrent avant la réception de l'épreuve désirée : elle vint enfin, accompagnée d'un petit opuscule du D[r] G. Pozzi, curé de Saint-Nazaire, qui racontait la découverte des reliques de saint Nazaire en 1894 et mentionnait, mais sans y attacher la moindre importance artistique, cette cassette, déposée en 395 par saint Ambroise dans le tombeau de saint Nazaire. Elle n'avait jamais d'ailleurs été signalée que par saint Charles Borromée en 1579, lors de la seconde élévation des reliques de saint Nazaire, avec lesquelles elle avait immédiatement été réintégrée. Précieux renseignement; car le fac-similé ne pouvait alors dater que de 1894; par conséquent on pouvait espérer qu'il n'était pas trop interprété et l'étudier comme l'original lui-même.

Cependant, certains détails m'inspiraient des inquiétudes. Pour un travail du IVe siècle, d'une bonne époque encore, je ne pouvais m'empêcher de trouver bien exagéré le trait de ciselet qui cernait les corps, rendant secs et durs des contours qui devaient être, dans un antique, gras comme dans un camée; les torsades qui encadraient les sujets étaient d'une rectitude et d'une netteté invraisemblables, qui ne s'accordaient pas avec la technique des personnages : il y avait là quelque chose d'incompréhensible. Mais comment approfondir la question, quand l'original, mis à la lumière pendant quelques heures seulement, avait de nouveau disparu?

J'allais cependant publier les notes que j'avais recueillies, quand, le 15 avril 1899, M. Graeven fit paraître dans le *Christliche Kunst,* les photographies du coffret et sa description. La coïncidence était étrange; il ne me restait plus dès lors qu'à classer mes réflexions dans mes dossiers.

Au mois d'octobre j'étais à Milan, pour étudier sur place deux documents archéologiques dont j'aurai à parler prochainement. Avant de partir, je voulus aller revoir de près le fameux fac-similé de l'Exposition de Turin. J'arrive à Saint-Nazaire, vers le soir : je trouve seulement une vieille femme qui balayait. « Le sacristain est-il là? — Pourquoi? — Parce que je voudrais voir le fac-similé du coffret de Saint-Nazaire. — Le coffret moderne ou le vieux? — Le fac-similé, puisque l'original est dans le tombeau. — Non, le sacristain est absent. — Et M. le curé? — Il est à Rome. — Mais y a-t-il quelqu'un? — Un coadjuteur au presbytère. » Et je vais sonner au presbytère où je trouve un jeune prêtre fort aimable qui, après s'être enquis de l'objet de mes recherches, me demanda : « Mais est-ce le fac-similé ou l'original? » Cette fois la chose me parut sérieuse : on pouvait donc le voir, l'original? Aussi de lui repartir : « Mais l'original, si possible; où est-il donc? — Ah! voilà, il est dans le cercueil du saint, sous l'autel; mais, tout de même, si cela vous était utile, je pourrais vous le montrer. » Et nous voilà rentrés dans l'église. Don Alfredo Zampatori, dont je ne saurais trop vanter la complaisance, va chercher une clé, ouvre

l'autel, et, tout au fond, dans une sorte de crypte très obscure, j'aperçois le corps du saint étendu dans un cercueil de verre, revêtu de ses habits pontificaux; mais ce qui attire surtout mes regards, c'est, au milieu, la fameuse cassette, et combien différente du fac-similé! Le travail en est d'un admirable modelé. Elles n'y sont pas, les lignes de ciselet du galvano: les figures poupines sont exquises dans leur mièvrerie délicate: les corps sont merveilleux dans cette souplesse qui différencie si nettement la main de l'artiste de celle du praticien : les vêtements, couverts d'une couche d'or très chaud, donnent au coffret un aspect très riche : les torsades des encadrements ont une liberté de bon aloi : bref, il y a entre les deux coffrets, l'original et le fac-similé, la même dissemblance qu'entre une statuette de Tanagra et son surmoulage, avec cette différence toutefois, que le surmoulage des terres cuites se contente d'empâter les détails, tandis qu'ici, une main de bon ouvrier, mais lourde, mais ignorante, a trahi, dans de déplorables retouches, la précieuse habileté d'un artiste encore tout imprégné des traditions de l'antiquité.

Est-il nécessaire après M. Graeven de recommencer la description du coffret? La chose est indispensable. Il n'a pas vu l'original et des détails lui ont échappé. Sur certains points nous sommes d'accord, — et sur ceux-là je passerai plus rapidement, — sur d'autres, nos opinions sont complètement différentes; il les faut donc discuter. Il accepte simplement, pour date d'exécution du coffret, l'année d'arrivée des reliques à Milan, sans proposer aucune comparaison avec d'autres monuments historiquement datés. Il se demande si la cassette est la boîte même dans laquelle le pape Damase envoya les reliques, ou si elles furent déposées seulement à Milan dans un coffret appartenant à saint Ambroise; question assurément superflue, puisque, dans l'ignorance presque absolue où nous sommes de l'art du IV^e^ siècle, nous ne pouvons songer encore à déterminer un centre artistique. Il croit d'ailleurs la pièce d'origine byzantine, alors qu'elle me semble essentiellement italienne; un contrôle est donc nécessaire. L'importance des résultats acquis me paraît même dépasser de beaucoup les limites d'une simple constatation.

Le récit de la découverte peut être repris en quelques mots. Le 10 mai 1894, lors de la troisième élévation du corps de saint Nazaire, on découvrit dans son tombeau, placé sous le maître-autel de la basilique, quatre cassettes, trois en plomb et une en argent. On savait, d'après le procès-verbal d'ouverturequi en avait été dressé sous saint Charles Borromée en 1579, que les trois premières renfermaient les reliques des SS. Venerius, Marolus et Glicerius, archevêques de Milan après saint Ambroise, et que la cassette d'argent contenait les reliques des apôtres que le pape Damase avait adressées de Rome à saint Ambroise en 382 par l'archidiacre Simplicianus, envoyé par l'archevêque auprès du Pontife pour aplanir les dissensions qui s'étaient élevées dans l'Église de Milan. On n'ignorait pas non plus qu'elles avaient été déposées, aussitôt reçues, dans une église dédiée aux Saints Apôtres, puis placées treize ans plus tard, en 395, dans l'urne où furent renfermés les restes de saint Nazaire, dont l'église ne tarda pas d'ailleurs à prendre le nom.

Lors de l'ouverture de la cassette par saint Charles Borromée, on trouva qu'elle contenait seulement une petite plaque de métal sur laquelle on lisait: *SS. Apostolorum reliquiæ*, quelques fragments d'étoffe, et un petit encolpion rond, en argent, renfermant un fragment d'os, qui portait le monogramme du Christ, et, gravée entre l'A et l'Ω, l'inscription : *Dœdalia vivas in Christo*. En 1894, cette bulle ne fut pas trouvée dans le coffret, mais simplement au fond du cercueil: les reliques des Apôtres étaient intactes.

De cette boule d'argent, ne l'ayant pas vue, je ne veux tirer aucune conclusion. Les fragments d'étoffes, reliques des apôtres, me semblent beaucoup mieux préciser l'authenticité du monument. Ce sont bien là les reliques extrinsèques, les *brandea* des apôtres, qu'envoyaient uniquement les premiers papes.

Examinons maintenant le coffret.

Il est cubique, mesure $0^{m},16$ de hauteur, et $0^{m},18$ de largeur. Il s'ouvre par un couvercle à charnières à recouvrement ; il se ferme par un double loquet qui s'abat sur la partie inférieure. Sur ce cou-

vercle (Pl. VII), le Christ assis et imberbe instruit ses apôtres debout; seul il est nimbé et chaussé, ce qui ne se distingue pas sur le facsimilé où tous paraissent chaussés, si bien que M. Graeven parle même du cordon des sandales de l'apôtre de gauche, dont, sur l'original, on distingue parfaitement les doigts du pied nu. Le Christ est assis sur la chaise curule qui deviendra plus tard l'*etoimacia*, ses pieds reposent sur une pierre, la main droite bénit *à la latine*, la main gauche est appuyée sur le Livre : devant lui, des corbeilles pleines de pain et des amphores, « car l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de la parole de Dieu » (Matth. IV, 4); de chaque côté ses disciples, cinq à sa droite, six à sa gauche ; au premier plan, à sa droite, un apôtre très barbu, à sa gauche un apôtre imberbe.

Ce nombre de onze apôtres seulement est-il pour nous surprendre? Faut-il se demander à quel motif l'artiste a obéi en ne complétant pas le nombre traditionnel de douze? Je ne pense pas qu'il faille faire intervenir le symbolisme de la tradition ou supposer que Judas, exclu, n'est pas encore remplacé par Matthias. Nous sommes ici à une époque de grand art : les figures du second plan servent surtout à remplir les vides, et le geste du Christ, élevant la main droite, tient la place d'une tête ; nous observerons la même technique dans l'Adoration des Mages, où nous ne verrons tout à l'heure que deux Mages aux pieds de l'Enfant Jésus. Dans les tombeaux de Léon II, de Léon III, de Léon IV, postérieurs cependant, nous ne rencontrerons même que dix apôtres ; nous n'avons donc aucune conséquence à en tirer. Pouvons-nous les désigner par leur nom ? se demande M. Graeven. Il n'ose aller jusque-là. Cependant, l'apôtre avec une longue barbe est déjà le type adopté pour saint Paul et nous avons, dans les verres des Catacombes, un saint Pierre, jeune, imberbe, qu'on ne peut se refuser à identifier puisqu'il porte l'inscription « Petrus »[1]. On ne s'avancera donc pas à la légère en reconnaissant saint Paul dans l'apôtre de droite et saint Pierre dans l'apôtre de gauche. D'ailleurs ce sont leurs reliques que contenait la cassette.

1. Garrucci, XIV, 3, 5.

Des sujets représentés sur les quatre côtés du coffret, M. Graeven en croit trois inspirés par l'Ancien Testament et un par le Nouveau. Le parallélisme des représentations au contraire nous engage à voir ici deux scènes de la Bible et deux de l'Évangile.

Sur la face antérieure (Pl. VIII), celle sur laquelle s'abat le double loquet, au centre, un magistrat est assis dans une *cathedra* au dossier peu élevé, pour laisser vide au-dessus de sa tête l'emplacement de la serrure : il va juger deux prisonniers qui lui sont amenés à droite et à gauche par deux geôliers coiffés du bonnet phrygien. Dans le fond, le peuple. Le juge, jeune, imberbe, est également coiffé du bonnet phrygien. Des deux accusés, garrottés, l'un est jeune et imberbe, l'autre est vieux et barbu. Mais, à l'inverse des deux apôtres du couvercle, le prisonnier barbu est à la gauche du juge, l'imberbe est à sa droite. Au premier abord, il semblerait qu'on y doive voir deux martyrs condamnés par le préteur; mais sur la face opposée est le Jugement de Salomon. Il ne saurait y avoir d'hésitation, c'est le Jugement de Daniel condamnant les deux vieillards. Le Jugement de Salomon, qui lui fait pendant, ne présente aucune particularité liturgique. Tout à l'heure nous reprendrons la question artistique, et j'arrive à l'Adoration des Mages qui occupe le côté droit du coffret (Pl. IX).

Au centre, assise dans une *cathedra* basse, les pieds appuyés sur une pierre, la Vierge, la tête couverte d'un voile, non nimbée, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. De chaque côté, un Mage pliant le genou tend un plat vers l'Enfant divin. Ici encore, comme nous l'avons dit plus haut, même oubli de la tradition : deux Mages seulement, presque nus, accompagnés de quelques personnages dans le fond.

Reste une dernière scène qui fait pendant à l'Adoration des Mages : M. Graeven y voit les trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Il ne s'étonne nullement de l'absence de flammes, il trouve même cela tout naturel ; j'avoue qu'ici je ne saurais admettre son identification. La place occupée par cette scène doit d'abord, d'après son parallélisme, être tirée du Nouveau Testament, absolument comme le jugement de Daniel qui fait pendant au jugement de Salomon : et quelle autre pourrait

être mieux ici à sa place que l'Annonciation aux Bergers? Et ils sont justement trois jeunes gens, coiffés du bonnet phrygien, marchant[1] — alors que les jeunes Hébreux sont immobiles — et écoutant avec admiration la parole d'un jeune homme, qu'à son bâton on reconnaît pour un messager, l'ἄγγελος.

Mais c'est assez s'étendre sur la description de ce petit monument. Son symbolisme ni les costumes ne peuvent nous donner aucun renseignement précis sur la date de son exécution. Je la voudrais demander, tout au contraire, au côté artistique pur : et, lorsque nous aurons constaté que tout concorde, que c'est bien dans le dernier quart du IVe siècle qu'il a dû être exécuté, que par conséquent l'art et l'histoire sont absolument d'accord, on pourra dans la suite, pour d'autres monuments s'en rapprochant, utiliser le faire et les costumes d'une pièce que nous aurons datée avec une absolue certitude.

Si nous partons de ce principe que, dans des périodes relativement courtes, toutes les œuvres d'art sont marquées de signes qui en révèlent la succession, parce que, si grands que soient les artistes qui les ont produites, ils ne sauraient échapper à l'ambiance qui les étreint, nous serons assurés qu'en présence de l'extrême rareté des monuments connus du IVe siècle, le coffret de Saint-Nazaire n'est pas seulement une pièce des plus intéressantes au point de vue de son exécution, mais que nous devons le regarder comme un anneau des plus précieux de la chaîne artistique qui unit l'antiquité païenne à l'antiquité chrétienne.

Les sujets ici représentés ont beau être des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, un seul, l'Adoration des Mages, n'est pas essentiellement païen dans sa technique. Dans l'Instruction aux apôtres du couvercle, le Christ seul est chrétien, les disciples sont de simples citoyens romains : le Jugement de Salomon, le Jugement de Daniel, l'Annonciation aux Bergers seraient aussi bien des scènes de la vie romaine : aucun des types, qui bientôt se retrouveront sur tous les

1. Précisément à l'Exposition de Turin, il y avait un petit coffret d'argent, tout à côté de notre cassette, celui de Brianza, sur lequel sont représentés les jeunes Hébreux dans la fournaise, bien reconnaissables alors. (Voir l'*Archivio storico dell'arte,* 1898, p. 455.)

monuments chrétiens, n'est encore ici arrêté : le symbolisme n'y occupe encore aucune place. Ce qui mieux que tout fait toucher la chose du doigt, c'est l'évidente infériorité d'exécution des deux figures du Sauveur et de la Vierge, si éloignées de la souplesse et de l'expression des personnages qui les accompagnent. On voit que l'artiste ne les sait pas, que sa pensée flotte dans l'indécision, que les divins personnages qu'il veut représenter n'ont pas encore pris corps à ses yeux.

Ses compositions, il les dispose avec goût, mais sans aucune autre préoccupation que l'art : il ne met que onze apôtres autour du Christ, il ne représente que deux Mages, parce qu'ainsi la page lui paraît plus harmonieuse; et les personnages une fois groupés, comme ils sont sus, il va les représenter en orfèvrerie, comme le marbrier son contemporain les sculptera dans le marbre, comme le monnayeur les gravera sur sa médaille, comme le peintre les dessinera sur son vélin, comme l'ivoirier les fouillera dans son diptyque. C'est là que je voulais en arriver.

Sur la fin de ce IV^e^ siècle, dans les premières années du V^e^, on sent venir la décadence très brusquement, sans crépuscule, comme une nuit d'équateur; mais bien rares sont les monuments sur lesquels on peut suivre les rapides étapes de cette agonie. Quelques-uns cependant doivent permettre d'encadrer dans un espace de soixante années les deux documents qui font le sujet de cette étude.

Pour ce faire, j'ai cru nécessaire de dégager, comme motif de comparaison, un type que nous rencontrerons sur chacune des pièces dont je vais parler. Mieux que tout autre, il m'a paru offrir la trace des successives atteintes de la décadence, parce qu'étant très répandu, très connu, il n'obéit pas à un canon, mais est certainement le rendu de la nature même, telle que la comprend l'artiste. C'est le soldat au repos, de face, appuyé sur la jambe droite, la jambe gauche un peu en avant. Qu'il tienne la lance de la main droite ou de la main gauche, je dirai même qu'il soit sans armes, la position demeure identiquement la même; il n'y aura d'autre différence à constater que la cambrure plus ou moins prononcée du torse, dans un mouvement plus ou

moins onduleux du corps, depuis la souplesse du portrait de Constance II (médaillon de Vienne), jusqu'à la raideur du diptyque d'Aetius (de Monza). C'est entre ces deux points extrêmes, parmi plusieurs spécimens datés, que je voudrais essayer de classer un des personnages du coffret de Saint-Nazaire, très rapproché du type choisi, l'Ange qui annonce aux Bergers la naissance du Sauveur.

Fig. 1. — D'après le moulage communiqué par M. le Dr J. W. Kubitschek, conservateur du Cabinet des médailles de Vienne.

Le médaillon de Constance II date de 1350 (fig. 1). Au revers, on voit l'Empereur debout, de face, appuyé sur sa lance qu'il tient de la main droite; la main gauche est posée sur la hanche. Les bras et les jambes sont nus. Si les membres sont un peu grêles, l'Empereur est admirablement campé sur la jambe droite : la tête est bien en place, droite sur un corps bien d'aplomb, sans cambrure exagérée. C'est une véritable statue antique.

Sur le disque de Valentinien, de 370, l'Empereur s'appuie de la main gauche sur son étendard (fig. 2). Mais déjà la pose du corps diffère un peu de la figure précédente par une exagération de cambrure, que l'inclinaison de la tête rend encore plus frappante. Nous allons la retrouver, absolument identique, dans le coffret de Milan, chez l'ange de l'Annonciation. Assurément les deux artistes ont été instruits à la même école ; et cependant il faut reconnaître que la pose des jambes de l'ange est déjà beaucoup moins savante que celle des jambes de Valentinien : la rotule est bien trop de face pour un pied

Fig. 2. — D'après une photographie due à l'obligeance de M. le Dr Gosse, conservateur du Musée de Genève.

de profil. Mais la différence est beaucoup moins grande entre le disque de Valentinien et le coffret de Saint-Nazaire, qu'entre ce dernier et le diptyque d'Aoste, représentant Honorius en 406 (fig. 3). C'est certainement là qu'on peut voir pour la première fois la vitesse avec laquelle se précipite la décadence. Toujours dans la même position, s'appuyant de la main gauche sur son bâton de commandement, Honorius est massif, épais : la finesse du corps et des membres disparaît, tandis que les détails, plus minutieusement étudiés, viennent, au contraire, alourdir l'ensemble. Lorsque nous arriverons enfin, en 428, au feuillet de diptyque de Monza (fig. 4), qui représente Aetius, nous trouverons un changement complet, dans le costume, dans la technique, et dès lors disparaîtra des cartons des artistes le type que nous avons cru devoir choisir.

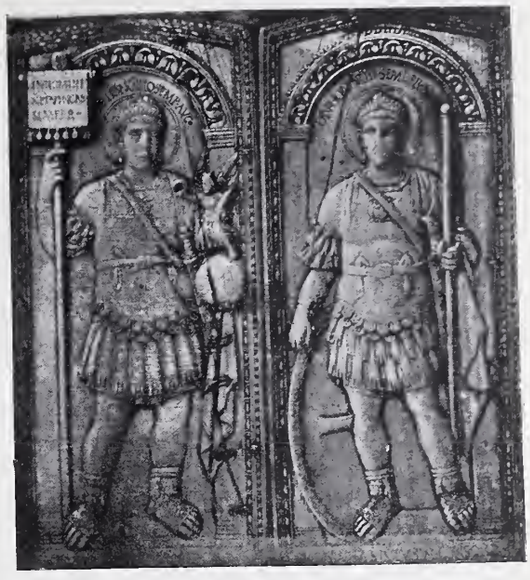


Fig. 3.

Parmi tous les monuments que nous venons de passer en revue, un seul donc n'est pas daté : notre coffret. Mais il paraît prendre tout naturellement place entre le disque de Valentinien de 370 et le diptyque d'Honorius de 406, bien plus près par exemple de 370 que de la dernière date. Et lorsque l'histoire fixe à 382 l'apport des reliques qu'il contient, nous pouvons accepter de même, archéologiquement, cette date pour l'exécution de la cassette de Saint-Nazaire.

Nous arrivons au deuxième document dont la place se trouve naturellement marquée dans cette étude. C'est l'Homère de l'Ambrosienne. Tout proche de notre coffret sont en effet conservés à Milan les précieux feuillets d'un manuscrit dont il n'existe pas de similaire. Chacun de ceux qui sont parvenus jusqu'à nous représente une des scènes de l'*Iliade* et c'est assurément à cette circonstance qu'ils doivent leur

conservation : le reste du texte a péri. Pour tenter de les dater, deux sortes de recherches sont nécessaires : les unes paléographiques, les autres artistiques; je ne me permettrai que d'aborder les secondes, ayant longuement étudié sur place cette merveille encore inédite, car on ne saurait nullement citer comme reproductions les déplorables gravures publiées par Maï, ni, d'ailleurs, l'unique gravure que nous trouvons dans Kondakoff. Elles ne peuvent donner aucune idée,même éloignée, des originaux.

Fig. 4.

Après un examen général, il semble d'abord hors de doute que c'est à l'école romaine classique qu'il faut rattacher les peintures de ce manuscrit, bien qu'il soit grec; puis, que deux mains, au moins, ont collaboré à son illustration, deux mains qui, sans que l'expression soit peut-être tout à fait juste, mais c'est celle qui rend le mieux ma pensée, auraient suivi, l'une, la tradition où la gouache joue le rôle principal, l'autre, une technique se rapprochant beaucoup plus de ce que nous appelons l'aquarelle. La première se rattache à l'école de Pompéi; une des miniatures entre autres semble la copie d'une fresque peinte aux murs de la cité détruite; enfin, les paysages sont essentiellement italiens. Mais c'est aux illustrations de la seconde main que nous demanderons les renseignements artistiques qui nous permettront de placer ce manuscrit à son rang dans le cadre que nous avons tout à l'heure présenté. Nous en retiendrons une surtout, la miniature LIV : *Hector à la porte de Troie défie Achille* (fig. 5). Malheureusement la partie supérieure du corps d'Hector a disparu; mais la partie inférieure, que nous avons depuis la poitrine, n'est-elle pas d'un grand artiste? Chargé de ses armes, le héros, qui appartient également au type du soldat au repos, se présente majestueusement dans l'assurance de sa force. Le mouvement est bon; mais du guerrier on n'aperçoit aucun membre nu, — tout à l'heure nous

verrons l'importance de cette constatation. Achille, au-dessous, comme pose, comme raccourci de jambe et de pied, ne le cède en rien à Hector; mais de ce mouvement je ne prétends pas me servir. Après Hector, nous examinerons encore le guerrier du feuillet XIV que le commentateur du xv[e] siècle appelle ὁ Ἰδομενεύς. Celui-là est absolument intact et nous pouvons juger de sa pose déjà plus raide. Où devrons-nous donc les placer? Auprès du disque de Valentinien? Non certes. Avons-nous le droit de les faire descendre jusqu'à Aetius? Pas davantage. Cependant ils sont déjà bien moins artistement campés que l'ange du coffret de Saint-Nazaire. Réellement, il me semble que leur place est indiquée auprès du diptyque d'Honorius, aux environs de 410.

Fig. 5.

Ces remarques, je les communiquais à M[gr] Ceriani, le si éminent directeur de l'Ambrosienne, à mesure qu'elles me frappaient — car ensemble nous feuilletions ces pages d'un intérêt si extraordinaire — et c'est alors qu'il me dit que, selon lui, paléographiquement, quand depuis de longues années il l'étudie et s'en pénètre, le manuscrit est de l'Italie méridionale, exécuté pour une grande famille grecque, aux environs de 410, mais forcément avant cette date. Encore une fois, la science et l'art vont ainsi se trouver d'accord pour attribuer ce précieux monument aux premières années du v[e] siècle.

Voilà donc deux documents nouveaux, qui viennent fournir à l'histoire de l'art deux jalons avec lesquels il faudra dorénavant compter :

Aucun de ceux qui s'occupent d'art romain ne les saurait maintenant négliger. Ils me paraissent en effet comporter, par la place inoccupée jusqu'ici qu'ils viennent prendre, un intéressant enseignement. Cette évidente décadence, qui se manifeste si nettement à chacune des étapes auxquelles nous nous sommes arrêtés, me semble très exactement concorder avec l'abandon de l'étude du nu et par conséquent de sa représentation, sur laquelle saint Eucher, justement à cette époque, appelle l'anathème. Et ce n'est certes pas une fortuite coïncidence que ce parallélisme du texte de l'année 430, qui déclare « nu celui qui n'est pas baptisé » et ce nouveau costume d'Aetius en 428, ne laissant apparaître aucune chair, alors que les empereurs antérieurs avaient les bras et les jambes nus. Avec la décadence, nous voyons s'allonger les vêtements, les chairs disparaître peu à peu; rien n'est plus facile à observer sur le type dont nous venons de donner les successives représentations. Alors que Constance II est encore aussi vivant que la meilleure des représentations antiques, alors que, sous leurs cuirasses, sous leurs amples vêtements, on voit encore les muscles vivants d'Hector et d'Idoménée, sous la tunique d'Aetius, il n'y a plus rien. Il semble vraiment que nous soyons en présence d'une loi à laquelle l'art obéit fatalement jusqu'au moment où il n'existera plus que par les canons : et cette loi se vérifiera d'ailleurs une seconde fois, mais alors dans un sens absolument contraire, lorsque, au XIII^e^ siècle, nous verrons l'art commencer à refleurir sous de très amples vêtements qui disparaîtront tout à fait à la Renaissance. Et ce progressif retour à la beauté, il le faut beaucoup plus sûrement attribuer à une nouvelle étude de la nature même, qu'à la copie des monuments de l'antiquité comme on voudrait le croire. Des textes contemporains, fort précis, que je publierai quelque jour, ne peuvent laisser à ce sujet place à aucune hésitation.

F. DE MÉLY.

L'IVOIRE BARBERINI

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHE X

Parmi les plus précieux monuments acquis récemment par le Musée du Louvre, on peut citer en première ligne l'ivoire Barberini. Cet ivoire superbe était, depuis de longues années, cité comme le joyau de cette illustre famille romaine et conservé dans la bibliothèque du palais célèbre que connaissent tous ceux qui ont visité Rome. Il a été acquis l'an dernier par le Louvre pour une somme considérable, et c'est à l'amitié de mon très cher ami et confrère A. Héron de Villefosse que je dois le grand plaisir de pouvoir le publier aujourd'hui. Il avait été une première fois étudié en 1759, avec une planche très imparfaite de J. Verkruysse, par Gori, dans le t. II (p. 153) de son *Thesaurus veterum diptychorum* sous ce titre : *Diptychon* ἐπινίκιον *Constantino Augusto probabiliter tribuendum quod Romæ in Museo Barberinio exstat nunc primum editum tabula I.* Depuis, il a été

sommairement décrit dans J. O. Westwood : *A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, 1876 (p. 353-354). Le R. P. Garrucci en a fait figurer une portion sous les n^os^ 1 et 2 de la planche CCCCXLIX de sa *Storia della Arte cristiana*, 1873–1880. M. W. Meyer, de Spire, l'a cité aux pages 49 et 82 de son Mémoire intitulé : *Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staats-Bibliothek in München*, Munich, 1879, et l'a placé sous le n° 58 de sa liste des Diptyques antiques. M. G. Bloch l'a décrit et fait figurer sous le n° 2457 (p. 275) dans son article du t. III, 1892, du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, consacré au mot *Diptychon*[1]. Enfin, tout récemment, M. E. Molinier l'a cité aux pages 2 (voy. entre autres les notes 7, 8) et 9 du t. I de son *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie* (1896), consacré aux *Ivoires*[2]. Depuis Gori, donc depuis cent quarante années, ce magnifique monument n'a jamais été l'objet d'un travail spécial. Ceux qui en ont parlé ou bien n'ont pu le faire que de seconde main, ou bien ne se sont livrés qu'à un examen très rapide. Jamais enfin on n'en a donné une reproduction satisfaisante. Il est temps de le faire connaître avec quelques détails.

Je ne pense pas qu'on possède aucun renseignement sur les circonstances ni sur la date de l'entrée de l'ivoire Barberini dans le musée de la bibliothèque de la famille romaine de ce nom[3]. On ne savait rien non plus jusqu'ici des péripéties antérieures de son existence. Nous verrons plus tard qu'une découverte toute récente a singulièrement transformé l'état de nos connaissances sur ce point.

1. M. J. Strzygowski a parlé du diptyque Barberini dans ses deux mémoires sur l'*Évangéliaire d'Etschmiadzin*, Vienne, 1891, pp. 28 sqq., et sur le *Bouclier d'argent de Kertsch*, Saint-Pétersbourg, 1892, pp. 15 sqq. et pl. IV.

2. Voir encore : l'abbé Gazzera, *Dittico consolare inedito*, Turin, 1835, p. 8, et Ed. Aubert, *l'Empereur Honorius et le consul Anicius Probus* (*Rev. archéol.*, 1862, nouv. s., t. V., p. 165).

L'ivoire Barberini a été photographié, entre autres, par Simelli, photographe à Rome.

3. J'ai consulté sans succès les quelques pages consacrées à la Bibliothèque et au Musée Barberini, par Blume, dans le t. III, 1830, de son *Iter italicum*, pp. 132-137.

Ce monument, désigné d'ordinaire sous le nom impropre de *Diptyque Barberini*, mesure $0^{m},255$ de largeur sur $0^{m},335$ de hauteur. Chez les Barberini, il se trouvait enfermé dans un cadre très simple de bois noir, remontant probablement au XVI^e^ ou au XVII^e^ siècle. Ce cadre a été remplacé, au Louvre, par un cadre de velours.

L'ivoire Barberini se composait originairement de cinq pièces, dont une bande supérieure, une bande inférieure et deux latérales encadrant un grand tableau central de travail différent. Ces cinq pièces devaient être primitivement assemblées par une monture métallique de manière à former un grand rectangle. Des encoches, dont quelques-unes légèrement en biseau, et des rebords s'emboîtant dans des cavités ou rainures, creusées dans les diverses pièces correspondantes, indiquent que toutes étaient bien destinées, dès le début, à former un ensemble unique. De ces cinq pièces si étroitement assemblées quatre seulement subsistent aujourd'hui. La bande verticale de droite a disparu. Elle a été remplacée à une époque probablement assez ancienne par une lame de bois de même dimension, sur laquelle on a tracé, en caractères vraisemblablement du XVI^e^ siècle, une inscription en trois lignes portant le nom de Constantin : CONSTANT. N. IMP. CONST. Il est facile, en examinant cette lame de bois, de s'assurer qu'à cette époque déjà l'ivoire avait subi de regrettables mutilations, car la forme donnée à la lame tient compte des portions d'ivoire disparues consécutivement à ces violences.

Je passe à la description des sculptures figurées sur les quatre pièces subsistantes :

La bande supérieure, haute de $0^{m},075$, brisée à ses deux angles inférieurs, offre une représentation assez fréquente sur les diptyques consulaires[1]. Deux génies ailés, ou bien plutôt des anges vêtus de longues robes flottantes, supportent un disque ou *clypeus* de forme arrondie, au milieu duquel est figuré le buste du Rédempteur. Sur le

1. Voir entre autres : GARRUCCI, *Storia della Arte cristiana*, pl. CCCCLVI, CCCCLVII (représentation très semblable), CCCCLVIII, etc.

bouclier sont gravés : à la droite du Christ, le soleil levant représenté par sept rayons, plus un fragment du disque; à sa gauche, un croissant de lune surmontant une étoile. Le Christ, vêtu, à l'antique, d'une toge, bénit de la main droite, à la grecque. De la main gauche il tient une croix processionnelle à branches égales, telle qu'on en voit sur les mosaïques de Ravenne. L'aspect de ce Christ est assez particulier. Sa figure est jeune, pleine, imberbe. Sa chevelure est courte, bouclée, sans nimbe; mais on peut soutenir que la circonférence du *clypeus* tient lieu de ce dernier.

Le panneau central qui contient le sujet principal mesure $0^{m},20$ de hauteur sur $0^{m},135$ de largeur[1]. Il représente un empereur sur un cheval qui se cabre. A l'inverse des quatre autres pièces, la sculpture est fouillée si profondément, qu'en certains points le relief atteint jusqu'à $0^{m},03$ de profondeur. Toute la portion antérieure du cheval, la tête, la jambe, la main droite du cavalier, la haste qu'il tient, la Victoire qui le couronne, d'autres parties encore, sont entièrement détachées du fond, comme dans une statue de ronde bosse. En un mot, le relief est infiniment vigoureux.

Dans l'angle supérieur, à droite, une victoire volant, un pied posé sur un globe, l'épaule et le sein droits découverts, une palme dans la main gauche, couronne de la droite, aujourd'hui brisée, le cavalier impérial. Celui-ci s'appuie de la droite sur une longue haste dont la pointe est tournée vers la terre. De la gauche, il tient les rênes de son coursier. Sa chevelure est courte, disposée en mèches formant cercle sur le front et les tempes. Son visage est plein, imberbe. Il porte un diadème incrusté de pierres précieuses simulées par de petites applications de verre dont quelques-unes subsistent. Sur la ligne médiane, le diadème est surmonté d'une petite éminence de forme carrée, creusée d'une cavité pour recevoir un cabochon également simulé par une incrustation de verre qui a disparu. L'empereur porte

1. Ce grand morceau d'ivoire a été pris dans une dent d'éléphant de dimensions considérables, certainement dans une dent d'*africanus*.

une chlamyde retenue sur l'épaule droite par une fibule de forme circulaire, jadis également incrustée. Les plis de la chlamyde, que gonfle le vent, se soulèvent derrière le manche de la haste. Sous la chlamyde on aperçoit la cuirasse au riche lambrequin retenue par des courroies, et la tunique à double jupe plissée, à doubles manches courtes également plissées, avec longue manche collante terminée par une bande couvrant l'avant-bras. Les jambes sont nues. Les pieds sont chaussés à l'antique, de bottes de peau molles lacées de courroies, laissant les orteils à découvert, terminées à la partie supérieure par un revers orné d'un mufle de lion.

Le harnachement du cheval présente sur la tête, le poitrail et l'arrière-train des ornements de forme circulaire, très probablement des phalères de pierre dure et d'émail. Les phalères du poitrail et de l'arrière-train sont suspendues au harnachement par une boucle et imulées par des incrustations de verre dont deux subsistent. La queue du cheval traîne jusqu'à terre. Sa crinière est artistement disposée sur le front et le cou.

Dans l'angle gauche de ce même panneau central, un personnage, de dimensions beaucoup moindres que l'empereur, un barbare vaincu, portant le même costume et la même coiffure que les deux personnages de gauche de la bande inférieure, saisit d'une main la haste impériale, de l'autre élève vers l'empereur un geste suppliant.

Le coursier impérial se cabre au-dessus d'une femme également sculptée en demi-ronde bosse, assise entre ses quatre pieds, représentant certainement une nation vaincue. Coiffée à l'antique, fort régulièrement, avec deux tresses tombant sur les épaules, vêtue d'une ample étoffe qui laisse un sein nu, de la main droite, d'un geste suppliant, cette femme saisit le pied de l'empereur. De l'autre main, elle retient dans les amples plis de sa robe divers fruits, parmi lesquels on pourrait reconnaître une grappe de raisins plutôt qu'une pomme de pin. Son pied nu dépasse son vêtement.

La bande inférieure porte une représentation curieuse. Une Victoire en marche, vêtue à l'antique, l'épaule droite et le sein nus, un trophée

sur le bras gauche, élève la main droite vers l'empereur en signe d'acclamation. A sa droite, par conséquent à la gauche du spectateur, deux barbares vaincus, à la physionomie caractéristique, apportent des présents. Leur barbe est longue et hirsute, ornée de fortes moustaches. Ils sont vêtus d'une blouse avec une écharpe flottante et un repli marquant la ceinture, et de pantalons larges ou braies tombant jusqu'aux talons. Les manches des blouses et les braies (d'étoffe ou de peau) sont ornées de bandes probablement de couleur; bandes longitudinales et aussi transversales à la hauteur des poignets et des chevilles. Ces personnages sont, en outre, coiffés d'un bonnet ou tiare asiatique cylindrique, sorte de mitre orientale ocellée, ce qui semble indiquer un bonnet de fourrure. Ils sont chaussés de bottes collantes souples, sans semelles. Leur physionomie est grossière. Ils s'avancent courbés, dans une attitude de soumission, apportant des présents. Le premier, qui est accompagné d'un grand lion mâle assez fidèlement figuré, dont la fourrure est indiquée par de petites paires de hachures, présente à l'empereur un vase en forme de cylindre, orné d'une bande médiane, vase plein d'une matière qui peut représenter aussi bien une production du sol que des pierres précieuses ou des pièces d'or. Le second présente des deux mains un objet qui pourrait être un grand *torques*, bien plutôt un diadème, quelque turban peut-être, d'étoffe épaisse, avec cabochon médian.

La ressemblance frappante de ces deux personnages dont le type scythe ou sarmate, peut-être simplement asiatique, me paraît bien accusé, avec diverses autres représentations bien connues de ces mêmes barbares asiatiques, ne saurait être contestée. De ces barbares barbus, vêtus de blouses et de braies flottantes, coiffés de mitres, est peut-être sorti plus tard le type chrétien si répandu des rois mages[1]. Parmi ces représentations si voisines de celle que je viens d'étudier, je ne puis me dispenser de citer les Scythes fameux gravés sur les vases d'argent de Tchertomlitsk et de Coul-Oba conservés au Musée de l'Er-

1. Voir, entre autres, Garrucci, *op. cit.*, pl. CCCCXXXVII, nos 1 et 5; pl. CCCCXXXVIII, no 2, etc.

mitage, à Saint-Pétersbourg[1]. Voyez encore les mêmes barbares sur la célèbre colonne de Théodose[2] et sur divers diptyques consulaires ou autres[3]. Mon avis est que ces personnages, symbolisés par le lion, représentent plutôt des Asiatiques, des habitants de l'Asie, de l'Orient. Il ne faut pas vouloir à tout prix préciser davantage et faire dire à l'artiste ce qui n'était point dans ses intentions.

La portion droite de la bande inférieure est occupée par une représentation tout à fait analogue à la précédente; seulement, les costumes, les animaux, les dons offerts sont différents. Dans la même attitude de soumission, deux personnages, nus jusqu'à la ceinture, s'avancent, levant la main droite vers l'empereur. Un pagne d'étoffe quadrillée ou mouchetée recouvre le bas du corps et les jambes, pagne noué, pour un des personnages, par une ceinture ornée d'un gland à son extrémité, terminé, pour l'autre, par une écharpe flottante qui s'enroule sur le bras gauche. Chaussés de sandales, ces personnages sont coiffés très bizarrement d'une cappe ou serre-tête, probablement en peau de bête, marquée d'un dessin quadrillé, surmontée de deux oreilles, peut-être bien plutôt de deux cornes d'antilope[4]. Ils ont le nez fortement busqué à la racine. Le premier porte sur l'épaule une immense dent d'éléphant. A ses côtés marche un éléphant à grandes oreilles, dont la trompe, levée vers l'empereur, semble caresser le trophée porté par la Victoire. Le second tient de la main gauche un bâton, peut-être un épieu, dont la pointe aurait disparu dans une brisure du bord supérieur de la plaque. Aux côtés de ce second personnage marche un grand félin à épais favoris, à fourrure rayée, mouchetée, un tigre probablement.

1. Voir Kondakoff, *Antiquités de la Russie mérid.*, éd. fr., pp. 295 et 300. Sur le vase de Coul-Oba, les braies en peau ou en fourrure, avec poil en dedans, sont presque identiques. Les dessins piqués des peaux sont très visibles.

2. Voir Banduri, *Imperium orientale*, 1711, t. II.

3. Voir, entre autres, les barbares infiniment semblables de l'ivoire Trivulce, reproduit au bas de la pl. II de l'ouvrage de Meyer, déjà cité.

4. Voyez la Diane et les négresses coiffées de cornes de cerf de la patère dite de Lampsaque du Musée de Constantinople (*Gazette archéologique*, t. III, 1877, pl. XIX).

La bande latérale gauche porte la très intéressante et curieuse représentation d'un guerrier, un lieutenant de l'empereur certainement, debout sur un plancher d'un dessin quadrillé, sous un édifice figuré par deux colonnes à chapiteaux corinthiens unis par un entablement. Ce personnage présente au cavalier impérial une petite Victoire stéphanophore posée du pied gauche sur une base de dimensions relativement considérables. Sa chevelure est épaisse. Il est coiffé d'une façon qui ressemble très exactement à celle des Florentins du XV^e^ siècle. Cette coiffure à longues boucles disposées très régulièrement sur le front et les tempes rappelle de même celle de Stilicon, sur son diptyque conservé à Monza[1]. La barbe et les moustaches coupées ras sont indiquées par un pointillé, exactement comme pour certains empereurs romains du III^e^ siècle sur leurs monnaies. Notre guerrier porte la chlamyde longue et flottante, retenue sur l'épaule droite par une fibule de forme allongée, et recouvrant une cuirasse à lambrequin qui, elle-même, est posée sur une tunique plissée à double jupe et double manche, avec manche rapportée couvrant l'avant-bras, comme pour l'empereur. A la taille pend une large et lourde épée dans un fourreau plat bordé d'un perlé. Les jambes sont nues. Les pieds, dont les orteils sont à découvert, sont chaussés de bottes collantes en peau, lacées et munies de revers. Aux pieds du personnage, un sac de peau, ainsi que paraissent du moins l'indiquer les mouchetures dont il est parsemé, sac lié par une cordelette, semble contenir la somme d'argent nécessaire à quelque libéralité officielle[2].

Les quatre bandes latérales étaient bordées sur leur côté extérieur par un rebord ou baguette sculptée en forme de natte, avec un ornement circulaire au milieu de chaque côté, rebord formant cadre au tableau central. A chaque angle de ce cadre était figurée une palmette, dont deux seules subsistent. Sur la bande inférieure et proba-

1. Voir Molinier, *op. cit.*, pl. I.

2. A la partie supérieure de cette bande de gauche, on aperçoit un trou dans lequel était encore fixée, à l'époque où fut gravée la planche de Gori, une boule d'ivoire qui a aujourd'hui disparu.

blement sur la bande supérieure, ce rebord se continuait à droite et à gauche par une série de losanges alternant avec de doubles traits. Il ne subsiste plus qu'une faible partie de cette décoration.

Un mot maintenant sur la destination probable de ce bel ivoire, avant de passer à la discussion des sujets qui s'y trouvent représentés. Ce n'est certainement point un diptyque, ainsi qu'on l'a très improprement nommé. Sur ce point, je suis complètement de l'avis de M. Molinier, et je ne puis même mieux faire que de reproduire ici le passage où cet érudit traite cette question importante[1]: « L'assimilation, dit-il, de cet ivoire, sinon aux diptyques consulaires, tout au moins aux diptyques de fonctionnaires romains, repose sur deux faits: nous savons par deux fragments conservés dans la collection Trivulce, à Milan[2], qu'il a existé en effet des diptyques dont chaque feuillet était composé de cinq morceaux; la chose peut être considérée comme absolument certaine, puisque l'un de ces fragments porte une inscription donnant une partie des titres d'un consul; d'ailleurs, dans la Bibliothèque de Munich, se trouve un ivoire représentant un consul qui paraît avoir fait partie d'un de ces feuillets de diptyques en cinq morceaux[3]. Mais, dans l'ivoire Barberini, aucune des plaques ne porte d'inscription, et le fragment, la cinquième plaque, sur laquelle devrait se trouver la figure du consul, a disparu. Il s'ensuit qu'il serait bien téméraire d'affirmer que nous avons là un feuillet de diptyque en cinq pièces; s'il s'agissait d'un consul ou d'un autre fonctionnaire romain qui aurait tenu à faire représenter sur son diptyque la figure impériale, il n'est guère douteux qu'il n'eût pris soin de faire aussi inscrire sur l'ivoire une dédicace à l'empereur; et ici il n'y a aucune trace de dédicace quelconque, bien que les plaques sur lesquelles l'inscription aurait certainement pris place soient intactes. Étant donné le caractère de cette sculpture, il est absolument impossible d'accepter

1. *Op. cit.*, p. 10.

2. N^os^ 46 et 47 de la liste donnée par M. Molinier, *ibid.*, p. 38.

3. N° 49 de la liste Molinier. Dans le livre de Meyer, on trouvera, pl. III, une bonne reproduction de ce fragment transformé en plat de reliure.

l'avis de Meyer, qui voudrait en faire un monument du IVe ou du Ve siècle ; elle n'est certainement pas antérieure au VIe siècle, et pour cette époque nous avons des exemples de ces assemblages de cinq morceaux d'ivoire dont on n'a jamais eu l'intention de faire des diptyques ; à mon avis, nous possédons là l'un des plats de la reliure d'un livre dédié à un empereur, reliure à peu près contemporaine des ivoires qui recouvrent encore aujourd'hui l'Évangéliaire de saint Lupicin, que possède la Bibliothèque nationale[1]. Or ces ivoires de saint Lupicin sont précisément du VIe siècle et proches parents d'un monument, celui-là absolument daté, la chaire d'ivoire de l'évêque de Ravenne, Maximien. L'ivoire Barberini est donc à supprimer de la liste des diptyques[2]. »

Il paraît bien difficile, sinon impossible, d'identifier exactement l'empereur figuré sur ce monument. Il ne saurait certainement être question de Constantin, comme le pensait Gori. Je suis encore ici tout à fait de l'avis de M. Molinier, qui dit que cet ivoire ne peut être antérieur au VIe siècle. J'ai toujours eu comme une sorte de conviction instinctive que le personnage représenté était Justinien. Je ne crois pas qu'aucun détail des sujets sculptés puisse venir contredire cette opinion et j'ai été heureux de la voir partagée par Garrucci, qui, sur la planche CCCCXLIX où il a fait graver la bande supérieure de notre ivoire et la tête du cavalier impérial, a fait reproduire également celle du Justinien de la mosaïque qui décore une des chapelles de Saint-Apollinaire *in Città* de Ravenne. Les deux têtes présentent certainement des analogies. J'en retrouve également entre la tête impériale de notre ivoire et l'effigie de Justinien sur certaines monnaies d'or et de bronze de cet empereur[3].

1. Manuscrit latin, nº 9384.

2. Voir encore Molinier, *ibid.*, p. 2, note 8. — Garrucci cite encore, parmi ces ivoires composés de cinq parties : « un qui est au Musée chrétien du Vatican, et celui de Ravenne, autrefois à Murano ». M. J. Strzygowski mentionne les débris d'un autre à Etschmiadzin.

3. Garrucci fait remarquer que l'effigie du Christ à chevelure bouclée de la bande supérieure rappelle quelque peu celle qui figure au droit de certains sous d'or de Justi-

On ne saurait tirer grand enseignement du personnage militaire sculpté sur la bande latérale de gauche. M. Molinier y voit avec raison un soldat. Mais ce soldat est certainement un chef très important. On pourrait admettre qu'il représente le maître de l'infanterie, tandis que celui de la cavalerie aurait figuré sur la bande latérale droite disparue. Avec un peu d'imagination, on se rallierait sans trop de peine à l'opinion de Garrucci, qui, penchant pour l'attribution à Justinien, propose pour les deux personnages latéraux, à supposer, ce qui semble bien probable, que la bande latérale de droite en portât également un, les noms glorieux des deux principaux artisans de la grandeur militaire de ce prince : Bélisaire et Narsès.

On ne saurait davantage, comme certains pourraient le croire, découvrir la solution du problème qui nous occupe dans l'étude de la représentation du bas figurant des nations barbares vaincues apportant en tribut à l'empereur divers dons ainsi que des animaux sauvages. Certainement on peut soutenir que les barbares de droite représentent des Asiatiques, peut-être même des Scythes[1], tandis que ceux de gauche, caractérisés surtout par l'éléphant à grandes défenses et à oreilles de dimensions moyennes, figurent des Africains. Mais combien tout cela demeure vague et sans certitude! Ainsi, pour cette dernière attribution, la présence du tigre serait un obstacle (car c'est bien définitivement d'un tigre qu'il s'agit, au dire de mon savant confrère le docteur Hamy) et c'est certainement cette même présence qui a contribué à amener le docteur H. Græven à voir dans ces deux barbares de droite des Hindous, ainsi qu'il me l'a écrit de Rome ce

nien II. Voir Sabatier, *Descr. génér. des Monnaies byzantines*, t. II, pl. XXVII, n° 2; mais ici le Christ porte une barbe courte. — Voir, en sens contraire, l'opinion de M. Aubert, *Rev. arch.*, 1872, t. I, p. 165, qui trouve de grandes analogies entre l'empereur de l'ivoire Barberini et l'empereur Honorius du diptyque d'Aoste, entre le costume du personnage de gauche de l'ivoire Barberini et celui de ce même empereur Honorius.

1. La présence du lion n'est pas un obstacle. L'habitat du lion était infiniment plus étendu dans l'antiquité que de nos jours, et nous sommes encore fort mal renseignés sur ce point comme sur tant d'autres de même nature. Je rappellerai seulement le passage de Pausanias où il est parlé de lions en Macédoine à l'époque de Xerxès.

printemps[1]. Mais l'éléphant, par contre, serait une preuve presque absolue que ce sont là des Africains. « Jamais, m'écrit en effet le docteur Hamy, si versé dans ces questions de zoologie historique, jamais l'éléphant d'Asie n'a eu de défenses comparables comme dimensions à celles que porte le premier des personnages de droite. Il a aussi l'oreille bien plus petite. L'éléphant qui est gravé sur votre ivoire doit être un *africanus*[2]. Votre porteur de défenses rappelle d'une manière frappante, par toute son attitude, tant de monuments égyptiens ou autres de l'antiquité sur lesquels des peuples vaincus apportent en tribut les dépouilles de l'éléphant d'Afrique, ces porteurs de caravanes d'ivoire qu'on voit déjà dans les monuments égyptiens de la XVIII[e] dynastie et qu'on retrouve jusque sur les ivoires modernes du Loango. »

« En vérité, m'a encore dit en substance M. Hamy, l'éléphant de votre ivoire est trop mal dessiné, sa taille est figurée en dimensions par trop inexactes comparativement à celle du tigre et du lion représentés à ses côtés, pour que sa présence puisse déterminer une opinion définitive. Sa trompe, notamment, est d'un dessin bien peu naturel. L'oreille est relativement grande, et ce serait, certes, un indice en faveur de l'*africanus*, mais que tout cela est donc sujet à caution! Le carnassier de droite est bien certainement un tigre plutôt qu'une lionne ou un guépard, mais ce n'est pas une raison suffisante pour croire à des Hindous. Voyez-vous, et je crois que je suis ici dans le vrai, il faut bien vous garder de trop préciser, de vouloir

1. Dans une nouvelle lettre datée du 9 juillet, M. Grœven m'a exposé ses raisons, fort ingénieuses, mais pas tout à fait convaincantes, me semble-t-il.

2. Cet éléphant d'Afrique était de beaucoup le plus connu des anciens. Cependant il faut noter, précisément pour le règne de Justinien, l'arrivée en octobre de l'an 549, durant les courses de chevaux, d'un ambassadeur indien amenant en présent un éléphant, lequel, s'étant échappé au mois de mars de l'an suivant, tua beaucoup de monde. Voir Muralt, *Essai de Chronogr. byzantine*, t. I, p. 196. Je rappelle encore que Théodose fit son entrée à Constantinople sur un éléphant que lui avait donné le roi des Perses, et qui se trouvait représenté sur la colonne élevée en l'honneur de cet empereur. Voir Th. Reinach, *Commentaire archéologique sur le Poème de Constantin le Rhodien* (*Rev. des Ét. gr.*, t. IX, 1896, p. 176).

trop déterminer telle ou telle nation vaincue. L'artiste a très probablement entendu représenter le triomphe d'un empereur sur l'ensemble des nations barbares, plutôt que sur telle ou telle de ces nations. Et, pour représenter cet ensemble de nations, il a choisi des Asiatiques, probablement aussi des Africains. Il leur a donné le costume qui les caractérisait le mieux dans son esprit. Il a placé dans leurs mains les attributs de ces contrées qui l'avaient le plus frappé, des dents d'éléphants, des parures. Il les a fait accompagner par les animaux qu'il connaissait le plus, qui caractérisaient le mieux à ses yeux les nations barbares : le lion, l'éléphant, le tigre, ceux qu'il avait eu le plus souvent l'occasion d'admirer dans les combats du cirque ou dans les longues processions des entrées triomphales. Ce n'était pas un ethnographe dans le sens moderne du mot. Il ne s'est pas préoccupé de précision scientifique. Ce serait se tromper étrangement que de vouloir retrouver, minutieusement reproduits par lui, les caractères ethnographiques de tel peuple, de telle race, ainsi que le ferait aujourd'hui un artiste moderne épris de précision scientifique. Nous allons fort loin déjà en avançant qu'il a voulu représenter des Africains, des Asiatiques. Il a surtout entendu représenter l'ensemble des nations barbares environnant l'empire et vaincues par l'empereur [1], et les principaux animaux de barbarie. Il les a caractérisés du mieux qu'il a pu. Ne lui faisons pas dire davantage. On avait, à Byzance comme à Rome, des types traditionnels reconnus pour reproduire ces divers sujets. »

Toute discussion sur le lieu de fabrication de cet ivoire serait, à mon avis, oiseuse. Nos connaissances sur ce sujet sont presque nulles. Des artistes nombreux sculptaient l'ivoire à Constantinople, à Ravenne, à Rome, probablement aussi dans toutes les grandes villes de l'empire.

Il me reste à parler d'une dernière question toute nouvelle et de

1. Justinien triompha durant son long règne des Perses, ses adversaires constants, des Huns, des Vandales, des Hérules, des Goths, des *Alamanni*, des Coutrigours ou Coutourgours, de bien d'autres peuples encore.

la plus haute importance. Mon confrère M. Héron de Villefosse, en détachant l'ivoire Barberini de son cadre ancien, s'aperçut le premier qu'au revers de ce monument existaient des traces nombreuses d'écriture très ancienne. Celle-ci avait été, à une époque postérieure, grossièrement rayée à l'aide d'un instrument à pointe aiguë. Fort intrigués par cette découverte, nous montrâmes l'ivoire à notre confrère M. Omont, qui y reconnut aussitôt une longue liste de noms de personnes en écriture mérovingienne. Voici la note qu'il a bien voulu rédiger à mon intention.

« Le célèbre ivoire Barberini, aujourd'hui conservé au Musée du Louvre, porte au revers des plaques qui le composent de nombreuses traces d'écriture mérovingienne, qu'ont bien voulu me signaler nos savants confrères MM. Héron de Villefosse et G. Schlumberger. C'est une longue liste de noms chrétiens de fidèles, tracés à l'encre et disposés sur six colonnes, dont les deux premières manquent en grande partie par suite de la disparition ancienne de l'une des tablettes qui composaient cet ivoire. La lecture de ces noms, au nombre de plus de 350, est rendue difficile et souvent même impossible à cause de la pâleur de l'encre appliquée sur l'ivoire, et surtout parce que l'écriture est encore recouverte par les restes d'une matière agglutinante, destinée sans doute à réunir et à fixer sur une sorte de cadre les cinq plaques dont se composait cet ivoire, et qu'il serait actuellement très délicat d'essayer d'enlever ou même d'atténuer.

« Quoi qu'il en soit, près de la moitié de ces noms peuvent être présentement lus avec une entière certitude et permettent de déterminer le caractère et, d'une façon approximative, l'origine de ces listes, qui constituent peut-être l'un des plus anciens monuments aujourd'hui subsistant de l'usage de la prière pour les morts dans l'église chrétienne. Nul doute qu'on ne doive reconnaître dans le texte transcrit au dos de cet ivoire un exemplaire vénérable de ces diptyques ou tablettes ecclésiastiques, sur lesquelles on inscrivait dans la primitive Église et on lisait publiquement pendant la célébration de la messe « les noms des « offrants et des bienfaiteurs, morts ou vivants, empereurs et rois,

« patriarches, évêques, prêtres[1] », ou simples fidèles des deux sexes. Les cinq premières colonnes d'écriture contiennent, en effet, une longue liste de noms d'hommes, sans aucun qualificatif, et la sixième est réservée tout entière aux noms de femmes. Parmi ces noms on en remarque plusieurs qui paraissent appartenir aux communautés chrétiennes des bords du Rhin et plus particulièrement au diocèse de Trèves. C'est ainsi qu'on trouve les noms d'Agricius, Anastasius, Rusticus, Sabaudus, portés, du IVe au VIIe siècle, par des archevêques de Trèves, et ceux de Gratianus et de Pappulus, portés au même temps par des évêques de Metz. Puis les noms, propres aussi au diocèse de Trèves, d'Ariulfus et de Gaudentiolus, qu'on trouve mentionnés dans les recueils d'inscriptions chrétiennes de notre regretté confrère M. Le Blant[2].

« Cette origine rhénane est encore confirmée par l'adjonction, faite à la fin des noms d'hommes, au bas de la cinquième colonne, sans que rien les sépare des noms précédents, d'une suite chronologique de quelques-uns des rois d'Austrasie, de la seconde moitié du VIe au milieu du VIIe siècle. Immédiatement à la fin de la liste des noms des fidèles qui se termine au bas de la grande plaque d'ivoire par les noms : « Pauli, Georgi », suivent, sans aucune mention particulière, sur la plaque inférieure correspondante, ceux de :

HELDEBERTI,
THEUDEBERTI,
THEUDERICI,
CLOTHARI,
SYGISBERTI,
CHILDEBERTI,
ATANAGILDI,
FACHILEUUAE,
INGUNDAE.

1. Gori, *Thes. vet. Diptych.*, t. I, p. 242.

2. Gaudentiolus, *Inscr. chrét.*, n° 256 (Trèves); Hariulfus, *Nouv. Rec. d'Inscr. chrét.* n° 38 (Trèves).

« Il est facile de reconnaître dans cette liste les noms des rois d'Austrasie : Childebert II, Théodebert II, Thierry II, Clotaire II, Sigebert II, peut-être Childebert III ; puis Athanagilde, fils de la sœur de Childebert II ; Faileuba ou Fagileiba, femme de ce dernier roi, et Ingundis, fille de Sigebert Ier, roi d'Austrasie. »

GUSTAVE SCHLUMBERGER.

TABLEAU BYZANTIN INÉDIT

(MUSÉE ÉPISCOPAL DE VICH)

PLANCHE XI

Nous n'avons pas à dire l'intérêt si parfaitement justifié qui s'attache aux mosaïques portatives. Il suffit de rappeler le très grand cas qu'on en faisait, au moyen âge, dans l'empire byzantin, la place d'honneur qu'elles occupaient avec les objets les plus précieux du trésor impérial, les marques de vénération dont elles étaient l'objet de la part des fidèles et, enfin, le nombre fort limité de celles qui nous sont connues aujourd'hui. M. E. Müntz n'a nullement prétendu donner la liste complète de ces petits monuments, dans l'excellente étude qu'il leur a consacrée[1]; au contraire, il a fait appel aux archéologues, pour grossir cette liste qu'il a jugée trop modestement incomplète[2].

Voici donc une de ces mosaïques, enrichie d'un cadre de vermeil et d'or. Ce tableau est inédit, et aucune publication française, croyons-nous, ne l'a encore signalé. C'est une des pièces les plus rares du Musée diocésain de Vich, en Catalogne[3], — un musée que les

1. *Les mosaïques byzantines portatives* (*Bulletin monumental*, 1884, p. 233 à 240).

2. Il existe deux de ces icones, très anciennes, au Musée Roumiantyow, à Moscou. M. A. Nelidow possède également une icone en mosaïque; elle représente saint Jean Chrysostome. Enfin, une petite image de saint Nicolas, très détériorée, a paru à l'exposition rétrospective de Moscou, en 1897. Ces différents petits tableaux sont à ajouter à ceux que M. Müntz a indiqués dans son article.

3. La ville de Vich (*Ausa* ou *Vicus Ausonensis*) est à 62 kilomètres N. de Barcelone. C'est la station la plus importante de la voie ferrée qui unit Barcelone à San Juan de las Abadesas. Elle compte 12 400 habitants.

savants, désormais, ne doivent plus ignorer, et dont la création et l'admirable extension font honneur à l'épiscopat de Sa Grandeur M^gr^ José Morgades y Gili. Depuis 1890, environ 4000 objets d'art ancien, dont un bon nombre du plus haut intérêt archéologique, ont déjà pris place dans cette riche collection.

Un séjour de plusieurs semaines à Vich nous a permis d'étudier et de reproduire plusieurs des pièces qui s'y conservent, et l'une d'elles est le tableau byzantin sur lequel nous désirons attirer l'attention. Il porte le n° 2181 tant au musée que dans le *Catálogo del museo arqueológico-artistico episcopal de Vich* (Vich, 1893, p. 169). Ses dimensions sont de 0^m^,153 de largeur sur 0^m^,190 de hauteur[1]. La mosaïque sans l'encadrement mesure H. 0^m^,105; L. 0^m^,68.

Le personnage représenté sur cette mosaïque est vu de face et à mi-corps. Il est nimbé, vêtu de la *paenula* (φαινόλης) et porte l'omophore chargé de croix (ὠμοφόριον)[2]. De la main droite, il bénit; de la gauche, il tient un *codex*. Une inscription est disposée de chaque

1. La planche qui accompagne notre article, donne l'objet plus grand qu'il n'est en réalité. Nous avons fait l'agrandissement directement sur l'original.

2. Nous croyons utile de faire remarquer qu'on a parfois confondu l'omophore avec l'étole, avec l'ἐπιτραχήλιον. Didron, par exemple, qui a visité le mont Athos d'où il pouvait rapporter une notion exacte de cet ornement des évêques orientaux, a écrit dans le *Guide de la peinture*, p. 336, note : « L'omophore correspond à notre étole. » Ch. de Linas, à son tour, en étudiant le triptyque Harbaville, prend l'omophore pour l' « étole (ἐπιτραχήλιον) chargée de croix ». (*Revue de l'art chrétien*, 1885, p. 22). L'ὠμοφόριον des Grecs, cependant, n'est pas l'ἐπιτραχήλιον; il correspond au *pallium* des primats et des archevêques de l'Occident. Les prélats de l'un et l'autre rite portent cet ornement sur leurs épaules, en signe de leur charge pastorale. Notons cependant qu'en Occident, le pallium est un signe de juridiction conféré *directement* par Rome et à un nombre *restreint* de personnes, tandis qu'en Orient, l'omophore est porté par tous les évêques, patriarches ou métropolites sans distinction. Ce vêtement, ou plutôt cet insigne, a perdu chez eux la haute signification qu'il conserve chez les Occidentaux. Quant à l'ἐπιτραχήλιον, il correspond à l'étole de la liturgie latine. Il n'est pas figuré dans le costume des saints évêques qui ont place au revers du triptyque Harbaville, si savamment étudié par Ch. de Linas (*loc. cit.*) et par M. G. Schlumberger (*Un triptyque byzantin en ivoire*, dans *Mélanges d'archéologie byzantine*, p. 71 à 86, extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*). Au contraire, on voit fort bien ces deux pièces du costume des évêques orientaux sur les deux figures de saint Basile et de saint Nicolas qui décorent la bordure du reliquaire de Gran (*Gazette archéologique*, 1887, pl. 32). Voy. aussi P. Cahier : *Caractéristiques des saints*, t. I, p. 120.

côté de la tête, selon le mode habituel, — inscription presque entièrement disparue à droite du saint, et dont la lecture n'est pas sans difficulté. Voici ce que dit le catalogue et de cette légende et du saint personnage : « Sobre el fondo mosaico de diminutas piezas de plata con letras griegas de dificil leyenda vése la media figura de un santo, al parecer San Pedro... », p. 170. La difficulté de la lecture est réelle, nous l'avons dit. Mais, pas un instant nous n'avons cru à la représentation de saint Pierre sur le petit tableau portatif. L'art byzantin a des règles précises concernant les apôtres et, dans ses différentes manifestations, il nous les montre (saint Pierre comme les autres) vêtus à l'antique mode grecque, avec la simple robe talaire, avec le manteau drapé tantôt d'une façon, tantôt d'une autre. Au contraire, la mosaïque de Vich présente le costume épiscopal. Il ne peut y avoir doute; le personnage est un évêque de l'empire byzantin. En plus, la tête à peu près dénudée, la barbe ronde et assez courte[1], étaient pour nous plus qu'un indice[2], et les comparaisons que nous avions faites, dès le premier instant, avec une dizaine de représentations de saint Nicolas sur différentes œuvres byzantines, nous donnaient lieu de croire que la mosaïque figurait le grand évêque de Myre. Enfin, M. G. Schlumberger vient de lire sur la photographie : ⊙ [pour ΟΑΓΙΟC][ΝΙΚ]ΟΛΛΟC. L'Ο du nom de saint Nicolas est visible à sa droite; ΛΛΟC se voit à gauche. La lecture de M. de Mély a été identique. Grâce à ces doctes archéologues, il est facile de distinguer ce qui reste de l'inscription.

Nous avons dit que saint Nicolas bénissait de la main droite. C'est à dessein que nous n'avons pas ajouté qu'il bénissait *à la manière grecque*, selon la formule ordinaire. La bénédiction grecque, en effet, a semblé trop souvent n'avoir qu'un type, — celui qui est décrit dans le *Guide de la peinture*, p. 455[3]; et, cependant, ce geste de la main

1. Ce qu'on pourrait, par inadvertance, prendre pour une barbe longue « junciforme », sur le tableau de Vich, est le haut de la tunique.

2. Sur ces caractères spéciaux de l'iconographie de saint Nicolas, voy. *Un tétraptyque russe*, par le P. J. Martinow (*Revue de l'art chrétien*, 1877, p. 277).

3. C'est également cette seule bénédiction qui est indiquée dans le *Traité d'Iconographie chrétienne*, par Mgr X. Barbier de Montault, t. I, p. 61.

qui symbolise la grâce et la protection divines, n'est pas unique dans l'iconographie byzantine. Voici le résultat des comparaisons que nous avons été amenés à faire. Sur trente mains bénissantes, appartenant à divers monuments de l'art byzantin, quinze sont conformes au *Guide de la peinture* dont la prescription la plus importante est de croiser le pouce avec le quatrième doigt (fig. 1). Saint Nicolas bénit de cette façon sur notre mosaïque. Quinze autres mains vont absolument à l'encontre de la règle posée par le même guide : « Lorsque vous représentez la main qui bénit, ne joignez pas trois doigts ensemble (*loc. cit.*). » La bénédiction de ces mains consiste, en effet, à croiser le petit doigt et l'annulaire avec le pouce, à joindre, par conséquent, trois doigts ensemble (fig. 2), bénédiction tout à fait distincte de la précédente[1]. Un même monument peut offrir ces deux manières de bénir. Sur le tableau reliquaire décrit par M. G. Schlumberger et publié dans les *Monuments et Mémoires* (t. I[er], pl. XIII-XIV), saint Basile et saint Athanase bénissent de la première manière, et saint Nicolas de la seconde. Le triptyque Harbaville réunit également les deux bénédictions.

Fig. 1.

Il nous semble intéressant de rapprocher de ces deux bénédictions un troisième geste de la main qui consiste à abaisser l'annulaire et le médius sur le pouce et à tenir élevés l'index et le petit doigt (fig. 3). Sur les peintures du Vieux-Ladoga, six personnages sont figurés de cette manière[2]. Avons-nous alors un simple geste d'allocu-

1. Cette bénédiction paraît tellement étrange, tellement différente de la seule bénédiction qu'on se figure devoir exister, que Didron a écrit : « Dans l'église de Cesariani, sur le mont Hymette, le Père éternel bénit en ouvrant seulement le grand doigt et l'index; mais ce doit être une erreur, et j'ai peut-être mal vu. » *Guide de la peinture*, p. 456, note.

2. Voy. l'ouvrage russe : *Le Vieux-Ladoga*, dessins et descriptions techniques par l'académicien W. Souslof, Saint-Pétersbourg, 1896 (pl. LXXIV, fig. 2; pl. LXXV, fig. 4; pl. LXXVI, fig. 5; pl. LXXVIII, fig. 3; pl. LXXIX, fig. 1; pl. XC, fig. 3).

tion ou une troisième manière de bénir? Nous n'osons rien affirmer encore; mais, nous avons cru bon de résumer, dès aujourd'hui, le résultat des comparaisons que nous avons faites, puisqu'il intéresse l'iconographie byzantine[1].

Fig. 2.

Venons maintenant à la composition matérielle de la mosaïque. Le fond est recouvert de lamelles d'argent, disposées bien régulièrement dans le sens de la largeur du tableau. Ces fines lamelles, de forme rectangulaire, ont un millimètre de côté, environ. Les lettres de l'inscription sont grises. La tête et la main droite ont été naturellement plus soignées: elles sont faites de cubes microscopiques. Le nimbe d'or, semé de croix rouges et vertes, est cerclé d'une double bandelette, l'une noire, l'autre blanche. Sur la pénule, d'un brun rouge, des lignes d'or rendent tous les plis. Une bande rouge cerne l'omophore blanc, légèrement teinté de jaune, et de grandes croix noires, chargées elles-mêmes de cinq autres petites croix blanc jaunâtre décorent ce vêtement. Le plat du livre que le saint tient à gauche est vert, avec rosace dessinée en or. Des bandes rouges et blanches, alternées, en dessinent la tranche.

Fig. 3.

Quant à l'état de conservation de notre mosaïque, nous le trouvons excellent, relativement du moins à d'autres mosaïques portatives qui sont retouchées au pinceau, parfois même refaites en

1. Ce mémoire était livré à l'imprimeur, quand parut le bel ouvrage de M. G. Millet : *Le Monastère de Daphni*. Le docte byzantiniste signale les trois bénédictions et en mentionne même une quatrième, peut-être réservée au Christ : celle qui consiste à fléchir les quatre doigts et à appuyer le pouce sur le médius (p. 115).

bonne partie, là où les cubes d'émail ont disparu. A Vich, nous n'avons aucune retouche. Il est vrai qu'en plusieurs endroits, la mosaïque est lézardée, et que les lamelles de métal ne sont visibles qu'en partie, recouvertes qu'elles sont d'une couche noirâtre, ou plus exactement couleur mine de plomb, que nous ne saurions déterminer. Mais enfin, l'ensemble, encore une fois, est bien conservé.

L'encadrement byzantin n'est ni moins intéressant, ni moins précieux que la mosaïque elle-même. Il mesure $0^{m},042$ de largeur, dans sa partie complète. Une âme en bois supporte le revêtement métallique. Les filigranes sont en or; le reste, en argent doré, y compris les clous à tête ronde qui ont servi à fixer cette superbe décoration. Une dizaine de grosses pointes en fer apparaissent çà et là; il est à peine besoin de dire qu'elles ont remplacé des clous en argent, disparus à une époque indéterminée. Une sorte de bourrelet suivait la tranche de l'encadrement sur les quatre côtés; il n'en reste plus qu'une partie. Le bandeau est divisé en seize compartiments rectangulaires, inscrivant huit losanges et huit cercles alternés. Dans les circonférences ont été fixés des médaillons convexes, garnis d'entrelacs repoussés[1]. Six de ces médaillons occupent la place qui leur était destinée; celui qui est au-dessus de la tête de saint Nicolas est passablement détérioré; deux ont disparu. Les losanges et les écoinçons de tous les rectangles, puis le chanfrein qui relie le bandeau à la mosaïque ont une ornementation faite de minces bandelettes d'or, absolument lisses, contournées et soudées; c'est, en somme, le travail du cloisonnage des émaux. L'œil peut suivre, sur notre reproduction, les tiges plus longues, partant ensemble d'une des pointes des losanges, s'écartant, se courbant symétriquement en volutes, et se rencontrant pour former des figures cardimorphes qui inscrivent elles-mêmes d'autres tracés semblables. On pourra examiner en outre, à loisir, les courtes bandelettes minuscules, indépendantes, multiples, fixées à la plaque d'excipient et décorant tous les pleins; elles sont là *plusieurs milliers* composant un réseau

1. Des médaillons analogues se voient sur l'encadrement du reliquaire de la vraie croix de Gran (*Gazette archéologique*, 1887, pl. 32).

véritablement merveilleux. Les dessins formés par ces bandelettes, d'un or très chaud, très brillant, se retrouvent à peu près semblables dans six losanges. Deux des petits losanges (bandeau supérieur et bandeau inférieur) offrent des figures différentes. Au lecteur, à l'archéologue, d'examiner à son aise ce ravissant travail dont il serait fastidieux de lire une description minutieuse [1].

M. Eugène Müntz a dit que « la plupart des mosaïques portatives qui nous ont été conservées datent du XIII^e^ ou du XII^e^ siècle [2] ». Celle de Vich et son encadrement doivent remonter à cette époque. Nous indiquerons même le XIII^e^ siècle comme nous paraissant plus probable.

Quelle est, maintenant, l'histoire du précieux tableau? Dans quelles circonstances a-t-il quitté l'Orient? Comment se trouve-t-il à Vich et depuis combien de temps? Impossible de répondre sûrement à ces questions, car les documents font absolument défaut. Différentes pièces des archives de la cathédrale de Vich mentionnent bien « *unes taules de vori* » [3] et, précisément, un ivoire byzantin du musée était conservé autrefois dans l'insigne l'église; également : « *Manum cui polex deest sinistram esse sancti Johannis patriarche Alexandrie...* », avec un authentique parfaitement régulier de Grégoire, archevêque de Constan-

1. Il est intéressant, croyons-nous, de mentionner ici plusieurs petits monuments byzantins offrant des filigranes simples, comme ceux qui ornent l'encadrement de Vich. M. N. Kondakoff a bien voulu nous écrire de Jalta (Crimée), pour nous donner une liste de ces œuvres d'art. Il existe, en Russie, deux superbes monuments décorés de ces bandelettes métalliques : le bonnet du Monomaque et l'Icone miraculeuse de Wladimir (XII^e^ siècle et commencement du XV^e^). Mais le docte conservateur du Musée impérial de l'Ermitage, à la recherche précisément de ce même travail de filigranes, l'a surtout rencontré au Mont-Athos, en 1898, sur les objets suivants :

a. Icone dite de J. Zimiscès, à Lavra, avec médaillons en émail (XII^e^ siècle).
b. Croix, au Protaton (XIV^e^ siècle).
c. Deux Icones au Vatopède (XIV^e^ siècle).
d. Image fort détériorée, de l'Annonciation, au Vatopède (XIV^e^ siècle).
e. Image dite *joujou de Théodora*, au Vatopède (XV^e^ siècle).
f. Plusieurs ornements de nimbes, détails d'encadrements, etc., dans différents couvents.

2. *Bulletin monumental*, 1886 (art. cité, p. 225).
3. Inventaire de 1466 (*Archivo capitular, Armario tesoreria*).

tinople[1]; et encore : « *rosarium cum Una cruce de ligni dicti sancti Johannis*[2] », — autant d'objets vénérables que nous mentionnons à dessein, parce qu'ils nous aideront à formuler une hypothèse, au sujet du tableau portatif; mais ce tableau lui-même n'est mentionné nulle part, que nous sachions. La seule chose certaine, c'est qu'il provient, lui aussi, de la cathédrale où il était conservé depuis longtemps, avant d'occuper une place d'honneur au Musée épiscopal. Tout ce que l'on sait à son sujet se borne là. A notre avis, la mosaïque en question vient de Rome, et elle a été apportée à Vich, par Cosme de Montserrat, à la suite des circonstances que nous allons dire. Ce personnage vécut dans la Ville Éternelle, durant le pontificat de Calixte III, un Espagnol, lui aussi, près duquel il exerçait les fonctions de confesseur et de premier chancelier (*datarius*). Dans la suite il fut nommé évêque de Vich par Pie II (1459). N'est-il pas naturel de supposer qu'un dignitaire aussi bien en cour pût facilement procurer à la cathédrale un certain nombre d'objets venant de Rome? Mais, il y a plus; on sait en effet que l'insigne église doit à ce prélat de posséder l'inventaire des livres de Calixte III : *Inventarium librorum grecorum et latinorum pape Calixtii datum per me Cosman pape pro Camere apostolice*[3]. De même encore, c'est grâce à lui que la cathédrale possède la main gauche de saint Jean l'Aumônier[4] et, sans doute aussi, le rosaire dit du même saint.

A Rome, les objets d'art byzantin étaient très estimés, très recher-

1. Cet authentique, daté 1456, fait également partie des archives capitulaires. Nous publierons bientôt le sceau très intéressant qui accompagne cette pièce.

2. Acte de visite, fait par l'évêque D. Pedro Jaime à la cathédrale, en 1588 (*Arch. capit.*).

3. Cet inventaire a été publié par MM. E. Müntz et P. Fabre dans *la Bibliothèque du Vatican au XV^e siècle*, p. 316 à 344. Nous avons pu examiner ce manuscrit au Musée épiscopal où il est maintenant conservé.

4. L'authentique conservé aux Archives capitulaires est, comme nous l'avons dit, au nom de l'archevêque de Constantinople, Grégoire; il a été fait à Rome où l'archevêque habitait alors, et il porte la date de 1456. Cosme de Montserrat était précisément dans la Ville Éternelle. On s'explique donc fort bien que la première relique ait été donnée au confesseur du Souverain Pontife et que, par lui, elle enrichît bientôt le trésor de la cathédrale de Vich.

chés dans cette seconde moitié du XV^e^ siècle, c'est-à-dire à l'époque même où y vivait Cosme de Montserrat. Pour ne citer qu'un exemple à l'appui de notre assertion, on sait que le cardinal Pierre Barbo possédait, à lui seul, une vingtaine de tableaux en mosaïque, « la collection de ce genre la plus riche qui ait jamais existé » (E. Müntz, *Les Arts à la cour des papes pendant le XV^e^ et le XVI^e^ siècle*, t. II, p. 201 et sq.). Quoi d'étonnant, alors, que le confesseur et chancelier de Calixte III se soit procuré, lui aussi, pendant son séjour à Rome, un tableau en mosaïque et un ivoire byzantin qui l'auraient suivi dans sa ville épiscopale, accompagnant les précieuses reliques de saint Jean l'Aumônier et l'inventaire des livres de Calixte III? Nous livrons l'hypothèse pour ce qu'elle vaut. Elle est assurément vraisemblable; et, à notre avis, elle revêt même certain caractère de probabilité, créé par cette présence simultanée, à Vich, du tableau portatif, de l'ivoire également byzantin et des reliques du saint patriarche d'Alexandrie.

Quant à savoir comment le tableau dont nous nous occupons aurait gagné l'Italie, trois causes également admissibles ont pu motiver son transfert : le commerce, le sac de Constantinople du 12 avril 1204 et l'émigration grecque, à la suite de la conquête turque en 1453. Mais, ici, nous n'avons aucun indice qui nous permette d'opiner pour une de ces causes plutôt que pour une autre.

Dom E. ROULIN,
Bénédictin.

N°1

N°2

Imp. Chassepot

Hellog. Dujardin

TAUREAU EN BRONZE ET TAUREAU ANDROCÉPHALE EN STÉATITE

Statuettes à incrustations (Musée du Louvre)

E. Leroux, Edit.

AMPHORE A FIGURES ROUGES

(Cabinet des Médailles.)

E. Leroux, Edit.

AMPHORE A FIGURES ROUGES DU CABINET DES MÉDAILLES

(Détail de la frise.)

E. Leroux, Edit.

SKYPHOS T
(Mu

É A ELEUSIS.

d'Athènes.)

Imp. Monrocq, à Paris.

STATUE DE BODHISATTVA
Trouvée à Shâhbâz-Garhi (District de Peshawar)
(Musée du Louvre)

Relloq. Dujardin

Imp. Chassepot

TÊTES DE CHAUX

Trouvées à Shâhbâz-Gârhi (District de Peshawar)

Musée du Louvre

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin

Imp. Chassepot

LE COFFRET DE SAINT-NAZAIRE DE MILAN

(Couvercle)

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin Imp. Chassepot

LE COFFRET DE SAINT-NAZAIRE DE MILAN

(Faces antérieure et postérieure)

E. Leroux Edit.

Héliog. Dujardin Imp. Chassepot

LE COFFRET DE SAINT-NAZAIRE DE MILAN
(Faces latérales)

E. Leroux Edit.

Heliog Dujardin

Imp Chassepot

L'IVOIRE BARBERINI

(Musee du Louvre)

F Leroux Edit

Imp. Chassepot

Héliog. Dujardin

TABLEAU BYZANTIN INÉDIT

(Musée épiscopal de Vich)

E. Leroux Edit.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME SIXIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

I. *Tiare en or, offerte par la ville d'Olbia au roi Saitapharnès,* par M. Max Collignon.
II. *L'Émail de Saint-Nicolas de Bari,* par M. Émile Bertaux.
III. *Ivoire byzantin de l'ancienne Collection Bonnaffé,* par M. Gustave Schlumberger.
IV. *Les Statues de saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne* (Musée du Louvre), par M. André Michel.
V. *Un Buste d'enfant du* XVI^e^ *siècle* (Collection de M^me^ la marquise Arconati-Visconti), par M. Émile Molinier.

PLANCHES

I-V. La Tiare d'Olbia (Musée du Louvre).
VI. L'émail de Saint-Nicolas de Bari.
VII. Ivoires byzantins.
VIII. Saint Pierre et sainte Suzanne, statues provenant de l'ancien château de Chantelle (Allier).
IX. Sainte Anne et la Vierge enfant, groupe provenant de l'ancien château de Chantelle (Allier).
X. Buste en marbre d'une petite fille, art français de la seconde moitié du XVI^e^ siècle (Collection de M^me^ la marquise Arconati-Visconti).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

VI. *Le Taureau chaldéen à tête humaine et ses dérivés,* par M. Léon Heuzey.
VII. *Tête archaïque de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. Edmond Pottier.
VIII. *Le Marsyas de Tarse* (Musée Impérial de Constantinople), par M. André Joubin.
IX. *Buste de César appartenant à la Collection du Comte Grégoire Stroganoff, à Rome,* par M. Maurice Besnier.
X. *Pyxide en os représentant la naissance d'Apollon et de Diane* (Musée du Louvre), par M. Hans Graeven.
XI. *Un Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg,* par M. Jean-J. Marquet de Vasselot.
XII. *Un Coffret byzantin d'ivoire du Musée Kircher, à Rome,* par M. Gustave Schlumberger.
XIII. *Le Camée byzantin de Nicéphore Botoniate à l'Heiligenkreutz* (*Autriche*), par M. F. de Mély.
XIV. *La Croix de la Collégiale de Villabertran* (*Catalogne*), par Dom E. Roulin, bénédictin.

PLANCHES

XI. Taureau chaldéen à tête humaine (stéatite) (Musée du Louvre).
XII. Tête de femme archaïque (Terre cuite appartenant au Musée du Louvre).
XIII. Tête d'une statue de Marsyas trouvée à Tarse (Musée Impérial de Constantinople).
XIV. Buste de César (Collection du Comte Grégoire Stroganoff, à Rome).
XV. Pyxide en os (Musée du Louvre).
XVI-XVII. Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg.
XVIII. Coffret byzantin en ivoire (Musée Kircher, à Rome).
XIX. Croix de la Collégiale de Villabertran (Catalogne).
XX. Deux croix processionnelles de la Cathédrale de Girone.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

UNE NÉCROPOLE ROYALE A SIDON

FOUILLES DE HAMDY-BEY

Publiées par **HAMDY-BEY**, directeur du Musée Impérial à Constantinople,
et **Théodore REINACH**

Un beau vol. gr. in-folio avec planches en héliogravure et héliochromie, publié en 4 livraisons. En un carton. **200** fr.

PRÉCIS DE L'ART ARABE

ET MATÉRIAUX POUR SERVIR A L'HISTOIRE, A LA THÉORIE
ET A LA TECHNIQUE DES ARTS DE L'ORIENT MUSULMAN

Par **J. BOURGOIN**

In-4°, illustré de 300 planches en noir et en couleur. . . . . **150** fr.

LES ORIGINES ORIENTALES DE L'ART

RECUEIL DE MÉMOIRES ARCHÉOLOGIQUES ET DE MONUMENTS

Par **M. Léon HEUZEY**, membre de l'Institut

PREMIÈRE PARTIE : **Antiquités chaldéo-assyriennes**

Livraisons I à IV, avec 9 planches. Chaque livraison. . . . . **8** fr.

DÉCOUVERTES EN CHALDÉE

Par **M. E DE SARZEC**, Consul de France à Bagdad
Publié par **M. Léon HEUZEY**, membre de l'Institut

Livraisons I à III, avec planches en héliogravure. Chaque livraison in-folio . . . . . **30** fr.
Livraison V, fascicule 1 . . . . . **15** fr.

ATHÈNES AU XVII^e SIÈCLE

DESSINS DES SCULPTURES DU PARTHÉNON

Attribués à **J. CARREY**

ET CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

ACCOMPAGNÉS DE

Vues et Plans d'Athènes et de l'Acropole

Reproduits en phototypie d'après les Originaux et précédés de Notices

Par **Henri OMONT**

Un volume in-4°, accompagné de 45 planches . . . . . **40** fr.

LES ARTS A LA COUR DES PAPES

Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS

Par **Eug. MÜNTZ**, de l'Institut

Un beau volume in-8, avec 10 planches et 94 gravures . . . . . **20** fr.

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 39487

FONDATION EUGÈNE PIOT

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

SOUS LA DIRECTION DE

GEORGES PERROT ET ROBERT DE LASTEYRIE

MEMBRES DE L'INSTITUT

AVEC LE CONCOURS DE

PAUL JAMOT, SECRÉTAIRE DE LA RÉDACTION

TOME SEPTIÈME

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—

1901

Deuxième Fascicule (N° 14 de la Collection).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

Pages.

VIII. *Sur un étui de tablette trouvé à Thèbes et conservé au Musée du Louvre,* par M. Georges Bénédite 105

IX. *Sur les métaux égyptiens; étude sur un étui métallique et ses inscriptions,* par M. M. Berthelot 121

X. *La Tête Rampin, marbre antique du* VI^e^ *siècle avant notre ère* (Musée du Louvre), par M. Henri Lechat 143

XI. *Tête d'Athéna Parthénos* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon 154

XII. *Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Matthieu, copié en onciales d'or sur parchemin pourpré, et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale,* par M. H. Omont 175

XIII. *Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France : Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp,* par M. Paul Vitry. 187

PLANCHES

XII-XIII. Étui votif au nom de l'Épouse divine Shapenouapit II (XXV^e^ dynastie). Musée du Louvre.

XIV. La Tête Rampin (Musée du Louvre).

XV. Athéna Parthénos, tête de marbre appartenant au Musée du Louvre.

XVI-XIX. L'Évangile de Saint Matthieu, manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale.

XVI. Hérodiade et Décollation de Saint Jean-Baptiste.

XVII. Miracle de la Multiplication des Pains.

XVIII. Miracle des Deux Aveugles de Jéricho.

XIX. Miracle du Figuier desséché.

XX. La Dormition de la Vierge, groupe en pierre peinte (Église de la Trinité de Fécamp).

SUR UN

ÉTUI DE TABLETTE TROUVÉ A THÈBES

ET CONSERVÉ AU MUSÉE DU LOUVRE

PLANCHE XII-XIII

Me trouvant au Caire dans les premiers jours de l'hiver de 1899, j'apprenais qu'un bel objet, récemment découvert à Thèbes, dont on ne pouvait déterminer la nature, bien qu'on ne manquât pas d'assurer qu'il était très richement couvert d'incrustations, était aux mains d'un indigène de passage, en quête d'un acquéreur. Je ne vis d'abord dans ces révélations que le préambule d'une proposition prochaine en bonne forme, mais les semaines et même les mois s'écoulèrent sans résultat. Vers le milieu d'avril, je commençais à en prendre mon parti, presque persuadé qu'un de mes concurrents, plus heureux, en avait fait son profit, lorsque je fus prévenu qu'un des principaux marchands du Caire était depuis peu de jours en mesure de satisfaire ma curiosité. En effet, une heure après, j'étais admis à examiner, baignant dans l'eau de sa première toilette, un objet composé de deux tablettes de bronze, dont le liquide faisait miroiter la patine vert olive et le décor consis-

tant en appliques et incrustations partiellement mises à nu par un décapage graduel. Tandis que les deux faces de chacune des deux tablettes étaient ornées, la tranche, nue et parfaitement lisse sur trois côtés, laissait voir sur le quatrième un noyau d'une matière moins résistante et d'une couleur plus pâle. Un rapide examen m'assura que ce noyau n'était ni du plâtre, ni de la chaux, ni aucune des pierres tendres employées par les Égyptiens, encore moins l'une de ces pâtes à base de sable dont ils se servaient pour fourrer les statues en bronze d'un certain volume. Restait l'ivoire. On sait que cette matière, même dénaturée, n'en est pas moins reconnaissable à sa structure qui offre quelque analogie avec celle du bois. En y prêtant un peu d'attention, je parvins à retrouver cette structure dans la section du noyau. Dès lors, nul doute pour moi que les deux pièces de bronze ne fussent les deux parties d'un étui contenant encore chacune la moitié d'une tablette d'ivoire brisée par le milieu. Cette constatation ne put qu'ajouter à l'intérêt d'une pièce dont le seul aspect se recommandait déjà par sa beauté et son entière nouveauté, aucun musée, à cette date, n'en possédant l'analogue. Ces diverses considérations me décidèrent à prendre immédiatement les mesures pour en préparer l'entrée au département égyptien du Louvre, où elle se trouve aujourd'hui. Habilement nettoyé par M. A. André et exposé en bonne place, il ne manquait à notre bronze que d'être publié dans un beau recueil. La notice qu'il m'est permis de lui consacrer est accompagnée d'une reproduction en couleur où l'on s'est efforcé de rendre aussi fidèlement que possible l'aspect de l'original (Pl. XII-XIII). Je puis donc en restreindre la description aux seuls points réclamant un éclaircissement ou un commentaire.

Les deux gaines rectangulaires dont se compose l'étui ont, à un demi-millimètre près, les mêmes dimensions. Elles se superposent sans s'emboîter, la stabilité de l'assemblage étant assurée par le contenu. La tablette d'ivoire y adhère en effet si parfaitement qu'elle a résisté à tous nos efforts pour l'en dégager.

Un goût très sûr a présidé à l'exécution de l'ensemble. Le volume

est celui qui convient à un ustensile portatif mais non d'un maniement habituel. La convenance des proportions y est observée avec cette préoccupation du canon constante dans toutes les manifestations de l'art religieux. Les angles y sont d'une rectitude et les arêtes d'une netteté parfaites; de là, un aspect de sévérité élégante en harmonie avec le décor. Celui-ci n'est pas moins sévère malgré sa richesse. L'une des faces est ornée d'appliques d'or pâle et d'incrustations d'or jaune, l'autre d'incrustations d'argent. Ce mode de décoration entraînait nécessairement pour le bronze l'emploi d'une patine sombre qui le fît ressortir. Les Égyptiens ne s'en étaient pas remis au temps pour cela; une longue pratique leur avait certainement suggéré plus d'un bon procédé. Celui dont on s'est servi ici vient d'être retrouvé par M. Berthelot, qui s'est livré à une étude minutieuse et féconde en résultats importants de ce joli monument, et qui a bien voulu consigner dans une notice substantielle, publiée ici même, ceux de ces résultats qui concernent la technique.

Considérons le côté que j'appellerai la *face d'or,* pour l'opposer à l'autre côté qu'il y aura lieu d'appeler la *face d'argent.* La presque totalité de cette face dans le couvercle est occupée par une vignette mystique (je me sers ici du terme employé pour les papyrus), représentant le théorbe *nofir* entre les deux yeux d'Horus complétés chacun du signe (*habou*) des panégyries, la partie supérieure de la vignette étant fermée par le plafond étoilé, la forme hiéroglyphique du ciel, couronnement obligé de toutes les scènes religieuses. Les sourcils, le contour des paupières et le double appendice 𓂋 dont se composent les deux yeux *ouza*, ainsi que la boîte sonore du théorbe, sont en or pâle, la sclérotique des yeux en argent, la prunelle en une matière bleu foncé. La technique de tout ce travail est des plus intéressantes : on en trouvera l'analyse dans le mémoire de M. Berthelot. Le manche du théorbe est subdivisé en anneaux alternativement jaunes, rouges et blancs. Ce mode de décoration introduit une part de fantaisie dans un tracé qui reproduit, — plusieurs égyptologues l'ont déjà remarqué, — les anneaux cartilagineux de la trachée-artère. Par contre, la boîte

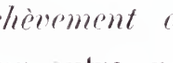
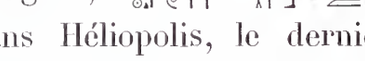
sonore n'est pas ici décorée des deux marques distinctives que l'on observe dans l'hiéroglyphe du cœur, mais elle en a le galbe extérieur. La similitude très nettement intentionnelle, que l'on remarque, dans les inscriptions hiéroglyphiques, entre la forme consacrée du théorbe et celle de l'organe vital, n'a rien de bien surprenant si on la ramène à la tendance, constatée non seulement chez les anciens Égyptiens, mais chez tous les peuples (principalement aux époques archaïques où s'élabora la genèse des formes), de donner la structure ou simplement l'aspect d'un objet naturel emprunté au règne animal ou végétal aux objets créés par la main humaine; d'où ces vases imitant plus ou moins le masque humain, ces manches d'instruments assimilés à un bras dont la main saisit la partie essentielle de l'instrument, lanières du fouet, fer de la hache, cupule de la cuillère, etc.; de même, le long col de certains oiseaux aquatiques a suggéré la forme adoptée pour l'emmanchement d'ustensiles destinés à plonger dans les liquides; les valves des mollusques, l'enveloppe des fruits, la feuille du lotus qui sont à leur manière de petits récipients, n'ont pu pareillement échapper à l'attention d'une race observatrice et portée à l'imitation. Peut-être ne faut-il pas aller au delà pour s'expliquer ce rapprochement inattendu d'un instrument de musique avec un viscère, si l'on tient compte surtout qu'il n'y a là qu'une sorte de jeu graphique qui, au début, ne s'est produit que dans l'écriture; mais quand il s'agit des Égyptiens et surtout des scribes égyptiens, on ne saurait jamais affirmer qu'il ne faut pas faire la part de l'intention morale ou mystique, et ici cette intention se découvre sans trop de subtilité.

Les deux corbeilles *habou* sont ornées d'une rose cruciforme et de petites cloisons d'or jaune disposées en chevrons et plongées dans un émail sombre qui, à première vue, paraît être le même que l'émail employé pour la prunelle des yeux. Ce sont, on ne l'ignore pas, ces ornements qui les distinguent de la corbeille *nib*, décorée ordinairement en damier. Peut-être l'un des deux signes représentait-il une pièce de vannerie, une de ces corbeilles hémisphériques en fibres de papyrus ou de palmier, encore en usage en Égypte et fabriquées en

Nubie et dans les oasis, tandis que l'autre représentait une coupe en céramique ou en métal[1] : cette question ne pourra, en tout cas, être tranchée que le jour où nous posséderons un relevé beaucoup plus complet des signes hiéroglyphiques détaillés, pris dans les mastabas de l'Ancien Empire.

Je n'ai pas encore vu que le signe *habou* 𓄡 fît partie de la figure des deux *ouza* accouplés sur les sarcophages et le frontispice des stèles, où le théorbe est remplacé par le signe 𓋹 qui répond à une idée toute différente. On s'accorde généralement à voir dans les 𓂋𓂋 séparés ou non par le signe 𓋹, mais souvent flanqués l'un et l'autre d'un chacal accroupi et des signes de l'orient 𓇼 et de l'occident 𓇽, la représentation du dédoublement solaire : le soleil et la lune, dont le sceau 𓋹 indique le circuit et dont les deux chacals, *ouvreurs des chemins,* symbolisent la course d'orient au zénith et du zénith à l'occident, en d'autres termes, le lever et le coucher du soleil-lune, astre double du jour et de la nuit. Est-ce bien toute l'idée exprimée ici? J'étais d'abord porté à le croire, le remplacement du signe du circuit par le signe de la splendeur et de la nature bienfaisante 𓇋 ou 𓇋𓇋𓇋 de l'astre n'y faisant pas obstacle. Il n'en est pas tout à fait de même du signe 𓄡. Cet hiéroglyphe qu'on néglige trop volontiers, comme une superfétation inutile, dans certaines combinaisons graphiques ou décoratives, avait une signification précise : sa présence n'est jamais indifférente, et c'est à nous d'essayer de la comprendre. Deux interprétations sont possibles : le sens particulier de fête religieuse périodique, les πανηγύρεις des stèles bilingues, ou le sens général de *joie* que l'on attribue au mot *habou* souvent mis dans la phrase égyptienne en parallélisme avec le mot *reshi, reshoui* qui a le même sens. Dans un cas, nous aurions l'expression des fêtes réglées sur le soleil et la lune; dans l'autre, l'expression de la joie éprouvée par le soleil et la lune, expression conforme à la rhétorique ordinaire des hymnes en l'honneur d'un roi ou d'une reine. *Le ciel est en fête, la*

1. Cf. Griffith, *A collection of hieroglyphs*, dans l'*archaeological Survey*, t. VI, pl. III, 22, où le signe *nib* est représenté en bleu turquoise.

terre est en joie à ta venue ou à cause de toi, est une de ces formules que tous les égyptologues connaissent. Il se pourrait donc que ce fût ici le véritable sens; on devrait l'admettre sans conteste si le texte qui accompagne la vignette exprimait des idées de même nature : ce n'est précisément pas le cas. C'est, avant tout, un texte d'*offrandes,* bien plus en rapport avec l'idée de fêtes religieuses périodiques, qui, à mon avis, conviendrait ici de tout point, s'il était prouvé par ailleurs que les deux *ouza* étaient susceptibles de revêtir une signification calendrique. Or, c'est ce que prouve le *calendrier Sallier*. H. Brugsch (*Thes.*, p. 437, sqq.), revenant sur une observation déjà faite par Goodwin, constate que l'*ouza* qui entre en composition dans certaines dates religieuses des six premiers mois de l'année (Thôt-Méchir) est l'*ouza* lunaire (celui de gauche) et que, à l'inverse, celui qui entre en composition dans les dates religieuses des six derniers mois de l'année (Phaménoth-Mésori) est l'*ouza* solaire (celui de droite), et qu'en outre, le 30 Méchir, dernier jour de la première période de six mois, est désigné dans le titre du chapitre 140 du Livre des Morts, comme *jour de la plénitude, de l'accomplissement, de l'achèvement de l'ouza*,  , ce qui est confirmé par un autre passage (ch. 125, 12) également cité par Brugsch,  , « ce jour du compte de l'*ouza* dans Héliopolis, le dernier jour de Méchir ». Sans tirer de cette expression les conclusions d'ordre astronomique qu'en tire Brugsch, il me paraît difficile de méconnaître sa nature calendrique, et je me demande si les deux yeux d'Horus ne sont pas, sur notre monument, la représentation du soleil et de la lune, conçus comme les régulateurs des fêtes annuelles, c'est-à-dire des époques fixées pour le renouvellement de l'offrande, auquel cas le ou sa variante pourrait être le signe de bon augure des jours fastes que nous fait également connaître le même calendrier Sallier; mais ce dernier point me paraît bien plus douteux.

L'inscription à laquelle cette vignette sert de frontispice se divise en deux parties : d'abord une légende d'une seule ligne horizontale complétant la décoration du couvercle et donnant immédiatement le nom

de la destinataire de l'étui. C'est l'*Épouse divine Shapenouapit vivante*[1], *royale fille de feu Piankhi.*

Vient ensuite une légende de cinq lignes horizontales, occupant la totalité de la face d'or de la gaine inférieure de l'étui, les deux légendes étant séparées, quand les deux parties de l'étui sont réunies, par la tresse inscrutée d'or qui borde chacune des gaines. *Dit : Salut à toi, ô Khonsou, ô Thot, puissant parmi les Principaux* (les grands Dieux), *qu'aucun ne surpasse parmi les Dieux à qui sont données les offrandes hotepitou des Dieux* (l'offrande dont la formule et la composition sont contenues dans la Royale offrande) *et les offrandes aqaïtou*[2] *des Mânes, accorde* (les) *à l'Épouse divine* SHAPENOUAPIT, *en possession de la vie, fille de feu* PIANKHI *et à feu sa mère l'Adoratrice divine* AMENIRIDIS (de la part de) *celui qu'elle a favorisé de son amour, le chef des Scribes, l'Amikhonouit de l'Adoratrice divine,* HOROU, *fils du chef des Scribes, l'Amikhonouit de l'Adoratrice divine* PESCHOUPIR.

La face d'argent est, comme la précédente, décorée d'une vignette et d'un texte. La vignette occupe toute la face du couvercle. Sous le même ciel étoilé, plane le disque ailé d'Horhoudit, obombrant la scène d'adoration à quatre personnages qui remplit tout le reste du tableau. A droite, *l'Adoratrice divine, souveraine des deux pays,* SHAPENOUAPIT, en costume d'apparat, dans son ample manteau de lin transparent aux larges manches, coiffée en déesse Hâthor, selon un rite à peu près constant dans les représentations divines, élève et agite les sistres devant les trois membres de la triade thébaine, Amon-Râ, la dame Maout,

1. L'épithète , , , est perpétuelle dans le protocole des ; elle est l'abrégé d'un groupe d'épithètes de même forme dont la teneur complète nous est fournie par le petit temple d'Osiris à Karnak, découvert par M. Legrain. L'Épouse divine Shapenouapit, fille d'Osorkon y est dite , à qui est donné la vie, la vérité, la jeunesse comme au soleil de chaque jour. LEGRAIN, *Le temple et les chapelles d'Osiris à Karnak*, p. 10.

2. et sur la face opposée que je corrige en , à rapprocher de la racine verbale , « être brûlé, torréfié, » et du mot qui se rencontre dans les listes d'offrandes. Le déterminatif semble indiquer qu'il s'agit ici d'un pain rond. Peut-être avons-nous affaire à un des termes génériques applicables à tout holocauste, comme les mots , l'offrande brûlée et , l'autel où l'on brûle.

régente du ciel, et le dieu lunaire hiéracocéphale Khonsou, seigneur du ciel. Les deux dieux mâles ont le sceptre *ouas;* la déesse fait, derrière son époux Amon, le geste de protection d'où se répand l'effluve magique et les trois divinités disent en chœur : *Nous* [t'] *accordons toute vie et puissance.*

Le texte de la gaine inférieure, composé de cinq lignes horizontales, comme le texte correspondant de la face d'or, est une formule d'offrandes à peu près conçue dans les mêmes termes que l'autre :

Salut à toi, ô Khonsou, ô Thot puissant parmi les Principaux, qu'aucun ne surpasse parmi les Dieux à qui sont données les offrandes hotepitou des Dieux et les offrandes aqaïtou des Bienheureux, accorde à l'Épouse divine Shapenouapit, *vivante et à feu sa mère l'Adoratrice divine* Ameniridis, *les pains, les boissons fermentées* (hekit) *et toutes bonnes choses.*

Le renseignement historique formé par ce monument se borne à quelques noms[1]. Nous connaissons trois épouses divines du nom de Shapenouapit : la première était fille d'Osorkon III; la seconde, d'un Piankhi thébano-éthiopien qui n'est pas à confondre avec le Piankhi Meiamoun de la stèle du Gebel Barkal, mais qui en descendait; la troisième, du roi saïte Psammétik Ier.

C'est à Shapenouapit II qu'appartenait l'étui, ainsi que le prouve le nom de son père Piankhi et celui de sa mère Aménirdis I, fille et sœur de deux rois de la dynastie éthiopienne, Kashto et Shabakou, et fille (nous le savons par la statuette du Musée de l'Ermitage) de la fille d'Osorkon III, Shapenouapit I. L'enchevêtrement de la parenté est le trait caractéristique de cette époque. Tanites, Bubastites, Éthiopiens, Saïtes, toutes ces dynasties qu'on se représentait il y a cinquante ans comme étrangères les unes aux autres, avaient fini par former une seule famille, comme les maisons régnantes d'Europe.

Le lien de cette vaste parenté, c'étaient les princesses thébaines issues de la dynastie éteinte des Ramessides très recherchées par les

1. Les mêmes que ceux de la statue trouvée par Greene en 1855.

dynastes d'aventure en souci de légitimité. Confiscation de la grande prêtrise d'Amon, mariages avec les pallacides de sang royal, tel avait été le moyen employé par les Tanites et les Bubastites pour s'assurer des droits effectifs sur la Haute Égypte. La stèle de Legrain nous en a fait connaître un autre qui entre en vigueur sous les Éthiopiens (XXV^{e} dyn.). Les grandes pallacides ayant rang d'*Épouse divine* et qu'on pouvait jusqu'alors considérer à tort ou à raison comme étant en état de conférer la légitimité qu'elles tenaient de leur naissance, en arrivent, elles aussi, à emprunter cette légitimité et à se recruter par l'adoption. Ce n'est plus le roi à la recherche d'une femme ayant du vieux sang royal, c'est le roi instituant sa propre fille Épouse divine, en recourant pour elle à l'expédient de l'adoption par l'Adoratrice divine en exercice.

Il y a d'autant plus lieu de revenir ici sur ce très curieux document que l'Adoratrice divine en fonctions est précisément notre Shapenouapit. Cette princesse avait auprès d'elle en qualité de fille adoptive avec le titre d'Épouse divine, une fille de Taharkou (?) son propre frère, nommée Améniridis (la deuxième de ce nom), lorsque l'usurpateur Psammétik, devenu maître de toute l'Égypte, s'avisa lui aussi du même subterfuge pour associer sa maison à celle du dieu Amon et se mettre vis-à-vis de Thèbes dans la position où se trouvait jadis la dynastie éthiopienne singulièrement déchue depuis la disparition de Taharkou. Il avait une fille, nommée Nitokris, née peut-être de cette princesse Mihitnousekhit, que Lepsius suppose, non sans raison, avoir été son épouse; il la destina comme fille adoptive, c'est-à-dire héritière présomptive de l'Épouse divine Shapenouapit, sans exiger que celle-ci déposât (et il se vante de cet acte de générosité) sa première fille adoptive, la fille de Taharkou (?). La connaissance de cette adoption nous débarrasse, comme le fait observer M. Erman, de l'obligation de rattacher Nitokris à Shapenouapit par le mariage de cette dernière avec le fondateur de la dynastie saïte, selon l'hypothèse d'E. de Rougé[1].

1. *Notices de quelques textes hiéroglyphiques*, p. 49.

Ce fut le 28 Thot[1] de l'an IX de Psammétik, que cette jeune princesse fit sa sortie du harem paternel, vêtue du byssus et fraîchement parée, comme la déesse Hâthor, du gorgerin et des bracelets en perles de malachite. Elle s'embarqua probablement à Memphis et navigua jusqu'à Thèbes, de conserve avec toute une flottille remplie à l'excès de tout ce qui pouvait constituer sa corbeille de fiancée divine, et précédée de courriers chargés d'assurer son ravitaillement tout le long du trajet. Ce voyage fut un grand événement pour tout le pays : on faisait le guet sur les deux rives; les autorités locales avaient elles-mêmes veillé aux approvisionnements commandés et avaient rassemblé « tout ce qu'il y a de bon en fait de pain, de boissons, de bœufs, d'oies, de légumes, de dattes et d'herbes ». On arriva à Thèbes le 14 Paophi (Méchir selon Maspero) : le voyage avait duré seize jours, Tout ce qu'il pouvait y avoir de gens valides attendait sur la rive. Son cortège défila au milieu des acclamations; le chemin était encombré de toutes les offrandes en nature dont on voulait fêter sa bienvenue. Dès que Shapenouapit l'aperçut, elle manifesta la plus grande joie et lui témoigna son amour. Elle se comporta vis-à-vis de sa nouvelle fille adoptive de la même manière que son père et sa mère adoptive s'étaient comportés vis-à-vis d'elle et ne fut pas moins généreuse qu'elle ne l'avait été auparavant envers la fille de Taharkou (?) : elle lui constitua un douaire important, de biens situés dans Thèbes et au dehors.

La liste est longue, en effet, de tout ce que reçut la jeune Aménirdis :

C'étaient de vastes domaines dans six (le texte dit sept) des nomes du Saïd, l'Héracléopolite, l'Oxyrrynchite, le nome de Sopaou, l'Hermopolite, l'Aphroditopolite et un territoire dont le nom est illisible; elle en reçut de non moins importants dans quatre nomes du delta, dans le Saïte, dans le district de Bîsita (cf. , Br., *Dict. Géograp.*, 208), dans celui de Debou, dans celui d'Onou (Héliopolis), sans compter les redevances que devaient lui payer en bœufs, oies, légumes, pains, lait, boissons fermentées, par mois et par jour, un certain

1. Le 28 tybi, selon M. Maspero.

nombre de personnes appartenant au temple d'Amon, plus les redevances du temple d'Héliopolis et de plusieurs autres grands sanctuaires de l'Égypte tels que ceux de Saïs, de Bouto, de Tanis[1].

On voit par là ce que pouvait valoir la suprême fonction de grande fille de l'Épouse divine d'Amon, coadjutrice et héritière présomptive de cette royauté théocratique qui s'était alors substituée à celle qu'exerçaient, dès les derniers temps des Ramessides et pendant près de trois siècles, les premiers prophètes d'Amon.

Le nom de Psammétik écarté, on ne connaît par les monuments aucun mari à Shapenouapit II. La stèle de Legrain ajoute à la parenté donnée par la statue de Greene, la statue de l'Ermitage et l'étui du Louvre, le cartouche mutilé de son frère, sans qu'il nous soit permis d'affirmer qu'elle devint jamais sa femme, selon la coutume égyptienne. J'incline à croire le contraire. Les Épouses divines ne portent jamais le titre de ; elles devaient appartenir exclusivement au dieu Amon, tout au moins nominalement et ne pouvaient probablement avoir d'autre époux qu'un mari morganatique, comme ce préfet Montoumhâit qui exerça à Thèbes une autorité quasi royale et que M. Maspero a justement comparé aux ministres hovas, maris de leur reine. Shapenouapit avait plus de cinquante ans l'année de l'adoption de Nitokris[2].

Mais revenons à notre étui. Nous voyons qu'il a été offert à l'Épouse divine par un personnage nommé Horou, exerçant comme son père la double fonction, héritée de lui, de Chef des Scribes et d'*Amikhonouit*. Ces derniers appartenaient, comme leur nom l'indique, au harem des princesses pallacides et faisaient partie d'un personnel assez nombreux, si l'on en juge par le texte de l'époque. Ce devaient être

1. G. Legrain, *Deux stèles trouvées à Karnak*. *Z. A. S.*, XXX, pp. 16-19; A. Erman, *Zu den Legrain'schen Inschriften*, ibid., pp. 24-29.

2. Améniridis, mère adoptive de Shapenouapit, vivait en l'an 12 de Shabakou, entre 720 et 710; si l'on prend, comme le fait M. Maspero, cette dernière date comme naissance de Shapenouapit, celle-ci aurait eu, l'an 9 de Psammétik, c'est-à-dire en 656, 54 ans; mais si cette date était une date extrême de la vie d'Améniridis, il en faudrait conclure que sa fille adoptive, ayant déjà quinze ans à cette époque, aurait adopté Nitokris, étant âgée d'environ 70 ans. Son tombeau est à l'Assassif.

des gens d'un rang élevé; il n'en manque pas dans le nombre qui avaient le haut titre nobiliaire de . Horou était, en tout cas, un personnage approchant l'Épouse divine d'assez près pour pouvoir se vanter de sa faveur et se permettre l'hommage d'un présent luxueux.

En quelle circonstance? Ce ne peut être tout d'abord à l'occasion de l'adoption de Shapenouapit par la reine Améniridis, cette dernière étant citée comme morte ainsi que le père de l'adoptée, Piankhi. Serait-ce lors de l'adoption de Nitokris? on objectera que Nitokris n'est pas mentionnée sur l'étui et qu'il serait pour le moins surprenant qu'un objet votif offert, inauguré en quelque sorte à l'occasion de réjouissances dont elle aurait été la cause, ne rapprochât pas son nom de celui de sa mère spirituelle. A ce sujet, il m'est difficile de ne pas parler d'un second étui que j'ai eu quelque temps entre les mains et dont je n'ai pas voulu proposer l'acquisition, parce que, à quelques détails, il m'a paru suspect, mais que je n'hésite pas à considérer comme la reproduction d'un original très authentique. De plus petites dimensions que le nôtre et décoré sur une seule de ses faces de la vignette des deux *ouza* et de sept lignes de texte, il diffère principalement du nôtre en ce qu'il ne porte que deux noms, lesquels sont affrontés sur la même ligne et séparés par le signe ; ce sont les deux noms de Shapenouapit et de Nitokris, qualifiées, la première, d'Adoratrice divine, , la seconde d'Épouse divine, , et appartenant à deux personnes distinctes, la première étant dite « celle qui en est aimée ». Shapenouapit était donc vivante et Nitokris n'avait pas encore pris le nom de Shapenouapit, contrairement à ce que nous apprend la stèle Legrain. Le dédicateur y est, sur le couvercle, un certain Petouhorourisnit , seigneur héréditaire, préposé à la ville du Sud, majordome de l'Adoratrice divine, gouverneur des déserts de Thèbes , et, sur l'autre moitié de la boîte, le fils de ce personnage, qui n'était que simple scribe, et Amikhonouit de l'Adoratrice divine, à peine moins que feu son grand-père Khoutamon, qualifié de chef des Scribes et d'Amikhonouit. Je laisse de côté la formule

votive, non sans dire que les dieux invoqués y sont : Khonsou, Néferhotep et Thot de Khmounou.

L'objection soulevée par l'absence du nom de Nitokris sur l'étui du Louvre tombe ici complètement (je n'ai en vue, bien entendu, que l'original du monument falsifié); de plus, le fait que Nitokris n'y a pas encore perdu son nom de naissance est bien l'indice que la date de cet objet doit être très voisine du moment de son adoption. Autre point à prendre en considération, les deux étuis ont une origine distincte, mais voisine; des deux parts, ce sont des fonctionnaires du harem des princesses pallacides qui ont fait très probablement, dans des circonstances identiques ou analogues, l'hommage d'un présent dont la forme était réglée par l'usage. D'autres étuis du même genre sont peut-être à l'heure actuelle entre les mains des Arabes et feront peu à peu leur apparition : rien de plus exceptionnel en matière d'antiquités égyptiennes qu'un objet restant longtemps unique. Le nombre de ces étuis serait-il très limité, qu'il n'y aurait pas non plus à s'en étonner? C'étaient des objets à la fois portatifs et précieux, et dont quelques-uns n'ont pu échapper au pillage que par le plus grand des hasards. Les statues du genre de notre Karomama[1] (cf. *Monuments Piot*, t. IV, pp. 15-25) ont dû être nombreuses : combien nous en est-il parvenu?

Quoi qu'il en soit, tout concourt à nous attester que ces ustensiles n'étaient pas des objets de dévotion courante :

Ils sont particuliers à cette époque et aux Épouses divines;

Ils ont été exécutés à la demande du donateur;

Leur exécution comporte une main-d'œuvre compliquée qui a exigé un temps assez long et beaucoup de minutie.

Le donateur, dans les deux cas connus, appartient au harem des Épouses divines. Les inscriptions procèdent d'un formulaire spécial : les dieux invoqués sont des deux parts les mêmes, et ce n'est ni

1. D'après les marchands, l'étui aurait été trouvé à Karnak, lieu de provenance de la statue de Karomama, et non dans les petites chapelles saïtes de Medinet Habou, comme je le pensais.

Amon, ni Maout[1], les deux premières divinités de Thèbes, ni Osiris, ni Anubis, ni Hâthor, les divinités ordinaires des proscynèmes funéraires. Ce sont les dieux-lunes, les dieux qui président à la révolution des temps, qui ont chacun donné leur nom à un des mois de l'année, Khonsou et Thôt. En rapport avec cette idée, je crois l'avoir démontré, est le choix de la vignette des deux *ouza*, auxquels répondent les deux faces d'or (le soleil) et d'argent (la lune). L'or pâle ou pseudo-électron de la même vignette doit avoir une signification mystique[2]. Ces étuis appartenaient par conséquent à la catégorie des ex-voto de circonstance. La cérémonie de l'adoption était certainement l'une des plus importantes, mais il faut bien reconnaître qu'il pouvait y en avoir d'autres. Le calendrier égyptien abonde en occasions de solennités dont les morts n'étaient pas les seuls à tirer avantage. L'objection tirée de l'absence d'une indication nettement littérale de cette solennité contrairement aux objets commémoratifs déjà connus, tels que les vases de la fête du Nouvel-An qui ont servi plus tard de modèles aux eulogies chrétiennes, les scarabées bien connus des chasses aux lions et du mariage d'Aménôthés III, n'est pas d'une grande portée. Notre étui, il ne faut pas l'oublier, n'est qu'une enveloppe qui n'avait pas à faire double emploi avec la tablette d'ivoire qu'elle était destinée à renfermer. C'était là le document essentiel, celui qu'il importerait de connaître et sur lequel il serait vraiment oiseux de discuter, puisque nous l'ignorons complètement.

Au cours de cet article, j'ai eu à citer la statue de Shapen-ouapit II découverte par Greene à Medinet Habou. Cette statue, transportée plus tard à Louqsor dans la *Maison de France*, petite construc-

1. Sans doute Amon et Maout figurent dans la vignette de notre étui où l'Adoratrice divine est représentée agitant les sistres, c'est-à-dire accomplissant le rôle principal qui lui est dévolu. « *Il* (Psammétik) *lui* (Amon) *a donné sa grande fille Nitokris*, dit la stèle de Legrain, *comme épouse pour agiter les sistres devant son beau visage.* » Mais ce n'est pas à ces divinités que les donateurs s'adressent.

2. l'*électron* (asem) *des Déesses* (opposé à , *l'or des Dieux*, dans les textes religieux d'époque ptolémaïque) indiquerait ici une intention louangeuse à l'égard de la pallacide.

tion démolie avec les autres bâtisses parasites qui encombraient le temple, est entrée au Louvre en 1884, en même temps qu'un lot de grands monuments envoyés, sur le conseil de M. Maspero, à notre musée, par M. Lequeux, alors consul de France au Caire. La plupart de ces monuments ont pu trouver place dans nos galeries au moment du remaniement des collections du rez-de-chaussée. Le triste état où se trouvait la statue de Shapenouapit, privée de son buste, m'empêcha d'en tirer parti. Sans autre indication sur l'état où elle avait pu parvenir au Louvre que la pl. VIII de la publication de Greene, je la croyais irrévocablement ruinée, lorsque le chef des ateliers de moulage appela mon attention sur le moulage d'une tête de reine dont l'original était exposé au Musée Guimet et qui lui avait paru de la même dimension que le torse du Louvre; nous superposâmes le buste de plâtre au corps de granit et nous pûmes alors constater que les deux fragments se complétaient de la façon la plus évidente, les cassures se répondant exactement et l'inscription commencée sur le derrière de la tête se prolongeant normalement dans le dos de la statue. Je fis part de cette constatation à M. de Milloué, conservateur du Musée Guimet qui m'apprit que le buste en question avait été acquis à Paris. J'ai longtemps cru qu'il avait été dérobé au Louvre dans un de nos magasins où trop de gens avaient accès; mais, d'après de nouveaux renseignements qu'a bien voulu me donner M. Guimet, il aurait été acquis avant 1876 et aurait donc été transporté à Paris près de dix ans avant le reste du corps. La mutilation de ce monument qui a eu son temps de célébrité dans la science est un grand dommage. Il est vraiment fâcheux que la seule grande statue de reine égyptienne possédée par les collections de Paris ait sa tête au Musée Guimet et ses pieds au Louvre. Je n'ai pu que protester contre cette anomalie; j'ai maintenant lieu d'espérer que ce n'aura pas été vain.

GEORGES BÉNÉDITE.

SUR LES MÉTAUX ÉGYPTIENS

ÉTUDE

SUR UN ÉTUI MÉTALLIQUE ET SES INSCRIPTIONS

Je vais résumer les essais, relatifs à un objet d'art soumis à mon examen par M. G. Bénédite, conservateur adjoint des Antiquités égyptiennes du Musée du Louvre. J'ajoute qu'il n'a été sujet à aucune réparation, ni restauration, condition essentielle pour l'étude technique des objets de l'antiquité.

I. — DESCRIPTION DE L'OBJET

C'est un étui métallique, de bronze, en forme de parallélépipède creux, constitué par deux moitiés juxtaposées.

Hauteur : 140 millimètres, partagée également entre les deux moitiés, haute chacune de 70 millimètres;

Largeur : 75 millimètres;

Tranche : 28 millimètres;

Épaisseur du métal : 3 millimètres environ.

Les deux faces antérieure et postérieure sont chacune haute de 140 millimètres sur 75 millimètres de large.

Sur les quatre autres faces, ou faces de tranche, deux sont hautes de 140 millimètres, larges de 28 millimètres; deux longues de 75 millimètres, larges de 28 millimètres.

Les deux moitiés pareilles qui constituent l'étui portent chacune, au pourtour complet de leur jonction, un cordon saillant de deux millimètres environ et de deux millimètres de hauteur. Elles étaient simplement juxtaposées, sans recouvrement ni enchevêtrement réciproque, de façon à envelopper une tablette d'ivoire intérieure, qui remplissait les deux parties de l'étui. Il ne paraît pas avoir existé de ciment entre deux, ni même d'adhérence proprement dite. Dans cet intervalle, j'ai trouvé seulement un peu de poussière blanche, renfermant du carbonate de chaux, du sulfate de chaux et une matière argileuse, sans doute provenant des limons du Nil, avec une faible quantité de plomb, originaire des enduits.

Les deux grandes faces sont recouvertes de dessins et inscriptions, savoir :

Sur la moitié supérieure, la face antérieure représente le soleil, en dessins métalliques, saillants et dorés; la face postérieure représente une scène d'offrande aux divinités thébaines, figurée par des dessins métalliques linéaires couleur d'argent. Sur la moitié inférieure, les deux faces sont couvertes d'inscriptions hiéroglyphiques, en caractères couleur d'or du côté du soleil, couleur d'argent du côté de la scène d'offrande.

Voici des détails plus circonstanciés.

Moitié haute. Face antérieure. Sur la face antérieure on voit les deux grands yeux solaires, tout ouverts, chacun avec sa prunelle et son sourcil supérieur, conformément à une figure qui existe sur le frontispice de beaucoup de stèles. Au-dessous de chacun des yeux, deux lignes, l'une verticale, l'autre inclinée vers le dehors avec une extrémité enroulée. Entre les deux yeux, le théorbe *Nefer* en or; et plus bas, à droite et à gauche, sous les yeux, le signe des Panégyries. L'or de tous ces objets est pâle.

Les yeux solaires sont surmontés par deux lignes horizontales, occupant toute la largeur de l'étui, lignes constituées par des filets d'or parallèles, distants de $4^{mm},5$, filets compris; entre ces deux filets, règne un intervalle large de $3^{mm},5$, occupé par une file de 15 étoiles, à 5 branches. Quatre de ces branches forment un X, la cinquième s'élève verticalement au milieu, à partir du point d'entre-croisement central. Cette dernière est tombée sur quelques-unes des étoiles.

Le tout achève d'être encadré par deux filets verticaux, situés tout au bord du cadre : ce qui constitue l'image du ciel.

Au-dessous des deux signes des Panégyries, une inscription d'or vif, plus foncé que celui des yeux solaires, placée entre deux filets d'or horizontaux. Elle occupe toute la largeur de l'étui; sa hauteur étant égale à 12 millimètres; l'intervalle, filets déduits, 11 millimètres.

Au-dessous, le double cordon horizontal qui termine la moitié supérieure de l'étui, cordon marqué par une suite de petites bandes d'or, chacune constituée de deux morceaux, formant les deux branches d'un angle ouvert vers la droite.

Chaque signe des Panégyries est terminé en haut, à sa partie supérieure, par une ligne droite horizontale longue de 32 millimètres; il est terminé en bas par une ligne elliptique. L'intervalle est rempli par des demi-losanges, à concavité tournée vers le centre et opposés entre eux, la moitié à gauche, l'autre à droite. Au centre, une croix. La hauteur, depuis la ligne droite d'en haut jusqu'à la partie horizontale de la courbe inférieure, est de 8 millimètres environ.

Les yeux, avec leurs prolongements, ont chacun 32 millimètres de large.

Le théorbe est entre deux. Son corps inférieur a 11 millimètres de largeur maximum, sur 16 millimètres de hauteur; son manche, 18 millimètres environ. Il présente à sa partie supérieure 4 clefs latérales, destinées à soutenir les cordes de l'instrument. Le manche lui-même, large de 1 millimètre et demi environ, est divisé en 4 portions par des traits horizontaux. Chacune de ces portions est composée de

trois petites plaques, la partie supérieure en or rouge, les deux autres en or plus clair : soit, en tout, 12 plaques, superposées en hauteur, constituant le manche du théorbe.

Les sourcils, le contour des yeux, les signes des Panégyries, le théorbe central forment des saillies considérables sur un fond noirci.

Moitié haute. Face postérieure. Cette face est argentée. A la partie supérieure on voit l'uræus, entre deux filets écartés de 7 millimètres, l'intervalle étant de 6 millimètres. Au-dessus, une ligne de 13 étoiles à 5 branches, l'écart étant de 4 millimètres; entre les filets, 3 millimètres.

Au-dessus de l'uræus, une scène d'offrande. La reine à droite, tournée vers la gauche et regardant les trois divinités de la triade thébaine, qui sont au contraire tournées vers la droite et faisant vis-à-vis à la reine. Les personnages sont dessinés au trait, au moyen de lignes de lamelles d'argent sur fond noir. Les inscriptions sont placées au-dessus des têtes de personnages, dans le tableau même, qui est cerné dans un cadre de filets. Sur les côtés, ces filets sont contigus à la tranche. Les caractères hiéroglyphiques ne sont pas limités par le prolongement des filets verticaux, ni sur la plaque supérieure (inscription en or) ni sur la plaque inférieure (inscription en or d'un côté, en argent de l'autre côté).

Au bas, il reste un intervalle de 3 millimètres environ jusqu'au cordon.

Moitié basse. Face antérieure. Cette face est couverte par cinq lignes horizontales d'hiéroglyphes couleur d'or, incrustés sur fond noir et compris entre six filets d'or horizontaux. En tout 38 millimètres. Chaque intervalle occupe, en hauteur, soit 11 millimètres environ, filets déduits. Il n'y a pas de filets verticaux.

En haut il reste un intervalle noir, entre le premier filet et le cordon : de même en bas, au-dessous du dernier filet jusqu'à la limite de cette face de l'étui.

Moitié basse. Face postérieure. — Cette face est couverte par cinq lignes horizontales d'hiéroglyphes couleur d'argent. Les dimen-

sions et intervalles sont exactement les mêmes que sur la face antérieure.

Les quatre facettes de tranche sont lisses, sans inscriptions et sans autre saillie que celles des deux cordons, lesquelles portent d'ailleurs les mêmes petits groupes angulaires dorés que les grandes faces.

Dans l'intérieur de l'étui, on aperçoit une tablette d'ivoire, qui en remplit les deux moitiés. Elle est aujourd'hui profondément altérée et complètement adhérente au métal. J'y reviendrai plus loin, me bornant à dire en ce moment que dans l'objet, tel qu'il m'a été soumis, les deux moitiés de l'étui ont été séparées violemment, à une époque inconnue, par suite de la fracture de la tablette d'ivoire, devenue fragile en raison de la disparition de la matière organique qui lui servait de ciment.

II. — MÉTAUX DE L'ÉTUI

Je vais examiner successivement les matières constitutives de l'étui, du dessin et des inscriptions, leur constitution chimique et la forme donnée à chacun d'eux. Quelque minutieux que semblent les détails dans lesquels je vais entrer, ils semblent indispensables pour définir la technique initiale de la fabrication de l'objet.

Étui. — L'étui est formé par un métal, ou plutôt par un alliage métallique, un bronze dur et compact, peu ductile, d'un rouge tirant vers la nuance orangé.

Soumis à une pression latérale graduellement croissante, il finit par se rompre, sans s'étendre. J'en ai détaché à la lime quelques parcelles, empruntées à la tranche verticale, après avoir débarrassé celle-ci de la patine, autant que possible; ce qui n'a pas pu d'ailleurs s'effectuer complètement.

Cet échantillon contenait sur 100 parties :

Cuivre	49,3
Plomb	24,8
Étain	4,5
	78,6

Patine : Oxygène, chlore, eau, acide carbonique, argile, silice, etc. 21,4;
Ni zinc, ni or, ni argent.

Le métal est disposé en plaques épaisses de 3 millimètres environ, constitutives des faces dont les dimensions ont été assignées plus haut. Les plaques latérales ont été soudées, ou plutôt jointes à chaud avec celles des faces principales, et la soudure apparaît nettement sur le fond, dans la moitié inférieure de l'étui principalement.

Vers le centre de chacune des parois latérales des deux moitiés de l'étui, on voit une impression ou point creux, trace sans doute de l'application des instruments de travail, ou bien du moule dans lequel les plaques auraient été coulées.

Les cordons saillants ont été brisés par places et ont perdu de petits fragments, probablement lors de la séparation violente des deux moitiés.

Du côté gauche (la figure du soleil faisant face à l'examinateur), la rupture était précisée plus fortement, par un éclat perdu et une fente longue de 12 millimètres environ, située vers le centre de la tranche latérale de la moitié supérieure.

Au-dessous de ce petit éclat, on aperçoit, sur la tranche de la moitié inférieure, une tache ellipsoïdale de 18 millimètres sur 8 millimètres, tache de protoxyde de cuivre, qui se distingue de la partie verdâtre du reste, comme si elle représentait la trace de l'effort exercé autrefois au moment de la rupture violente de l'objet. Les fentes ne se prolongent pas sur la moitié inférieure. Cependant, il y avait un commencement d'écartement sur le bord antérieur, entre la plaque large couverte d'inscriptions et le montant latéral anépigraphe.

La surface des quatre faces étroites ne paraît pas avoir été garnie autrefois d'un enduit, au moins d'un enduit épais comparable à celui sur lequel sont tracés les dessins et inscriptions. Actuellement cette surface est recouverte d'une patine épaisse de 1 à 2 millimètres par places. Le fond en est brun rougeâtre (protoxyde de cuivre), avec des parties effloresceutes verdâtres, ou même blanchâtres, constituées par des sels cuivriques, tels que l'atakamite (oxychlorure) et des carbonates Sous ces efflorescences on retrouve d'ailleurs un fond de protoxyde de cuivre.

Ces formations répondent à l'action des eaux saumâtres, ainsi qu'il résulte de mes expériences synthétiques exécutées tant sur le cuivre pur, à l'occasion de mes études relatives aux statuettes chaldéennes de Goudéa[1], que sur des morceaux de bronze actuel[2]. En effet, ces métaux, abandonnés au contact d'une solution étendue de chlorure de sodium, dans un flacon où l'air ne pénètre que lentement, se transforment peu à peu, en produisant à la fois de l'oxychlorure cuivrique et du protoxyde de cuivre.

III. — IVOIRE

L'intérieur de l'étui métallique est rempli par une matière solide dure, blanche, teintée légèrement en vert, sans doute par suite de l'imprégnation d'un composé cuivrique, résultant de l'altération du bronze.

Il n'est guère contestable que cette matière fût entièrement blanche à l'origine. D'après sa composition actuelle et ses propriétés, elle représente de l'ivoire, altéré profondément sous les influences simultanées de l'air et d'une eau limoneuse, prolongées pendant des siècles, avec alternatives d'imbibition et de dessiccation lente.

Cette matière est dure, difficile à diviser, et cependant fissurée, avec cassure conchoïdale. Pressée fortement, ou frappée avec un ciseau de fer, elle se brise et se détache en fragments irréguliers, qu'il est assez facile de réduire en poudre. Par places, surtout dans les angles et dans la région où l'étui entr'ouvert laissait pénétrer les eaux, la matière a pris une teinte grisâtre, attribuable à la fois à la fixation d'un peu d'argile limoneuse et à un commencement de putréfaction.

Son altération, jointe à celle du bronze, a eu pour effet de la rendre extrêmement adhérente et comme soudée au métal; de telle façon qu'il est devenu impossible de le séparer pour lire les inscriptions qu'on suppose y avoir été tracées à l'origine.

1. *Ann. de Ch. et de Phys.* 7e s., t. IV, p. 552, 1895.
2. Même recueil, 7, XXII, 487, 1901.

Une couche irrégulière d'ivoire verdi, épaisse de quelques millimètres, demeurait obstinément adhérente au métal. On s'est efforcé de la détacher par couches successives; mais il a été impossible d'effectuer un isolement exact sur aucun point, ou d'apercevoir aucune trace de dessins ou caractères.

Voici maintenant les résultats de l'examen chimique que j'ai fait de cette matière.

La matière est formée de phosphate de chaux, mêlé de carbonate et associé à une substance organique azotée. Elle est teinte en vert, par une petite quantité de bioxyde de cuivre, qui l'imprègne, sans y être répartie uniformément. Cette teinture existe non seulement à la surface, mais dans les parties profondes. Elle est attribuable à la fois à un phosphate cuivrique, de l'ordre des turquoises qui constituent les mines de cuivre du Sinaï[1], et à un oxychlorure cuivrique, l'atakamite; il est facile en effet d'y constater la présence de chlore, en dose notable.

L'atakamite et le phosphate de cuivre ne préexistaient pas : ils ont été formés par suite de l'altération du cuivre de l'étui, au contact de l'air et des eaux saumâtres, contenant des chlorures alcalins.

Les caractères généraux de cette matière appartiennent aussi à l'ivoire naturel. Mais il existe une grande différence, au point de vue de la proportion de matières organiques azotées. En effet, en opérant avec de l'ivoire pur et normal, nous avons trouvé, sur 100 parties (séchées à 120°) :

Azote = 3,75.

Ce qui répond à 32 centièmes d'osséine, matière organique constitutive des os et de l'ivoire.

Avec la matière verte prise au centre de l'étui, séchée à 120°, on a obtenu :

Azote = 1,15.

Avec la matière grise des bords, séchée à 120° :

1. Voir mes recherches sur ces mines. *Ann. de Ch. et de Phys.*, 7e s., XI, p. 47, 1897.

Azote = 2,44.

Il résulte de ces chiffres que la matière grise des bords avait perdu 38 centièmes, soit environ les deux cinquièmes de son osséine initiale; la matière verte du centre, 80 centièmes, ou les quatre cinquièmes environ.

Cette destruction lente de la matière organique dans les substances osseuses, au cours des siècles, est un phénomène bien connu. Le gonflement qui en est résulté, joint à l'action chimique des parois métalliques, explique l'impossibilité où nous nous trouvons maintenant de retirer la tablette d'ivoire de l'étui, où elle avait été placée à l'origine.

IV. — OR ET MATIÈRES FORMANT LA FIGURE DU SOLEIL

La *face antérieure* de l'étui est couverte de dessins et caractères couleur d'or. J'en ai examiné d'abord la *partie supérieure*, où se trouvent les yeux solaires, le théorbe au milieu, et les deux signes des Panégyries.

Ces diverses figures sont en métal couleur d'or pâle, à l'exception de quatre petites bandes rouges du manche du théorbe, décrites plus haut. Les figures sont massives, d'une épaisseur et saillie notables, et incrustées dans le fond. Pour obtenir une analyse plus complète, je me suis borné à enlever le sourcil de l'œil solaire droit; sa longueur, ou plutôt celle de sa projection horizontale, était de 30 millimètres, son épaisseur de $1^{mm},08$. Il était incrusté dans un sillon de l'enduit, jusqu'à la moitié environ et même un peu plus de son épaisseur. En en examinant la tranche à la loupe, je me suis aperçu que ce sourcil était constitué par un gros fil d'argent, arrondi à sa face extérieure, et recouvert d'une pellicule d'or sur cette face seulement. De là, son ton jaune pâle, la couleur de l'argent perçant à travers la feuille d'or. La pellicule d'or est collée sur l'argent, à l'aide d'une matière agglutinante noire, dont les bavures sont visibles à la loupe. La nature de l'argent a été établie par sa dissolution dans l'acide azotique pur, suivie de sa

précipitation à l'état de chlorure, etc. Peu de plomb, une trace de cuivre.

Il est probable que les contours des yeux solaires, le théorbe et les signes des Panégyries sont également constitués par de l'argent recouvert d'or. Mais il aurait fallu, pour s'en assurer, altérer les objets trop profondément.

L'inscription hiéroglyphique située au-dessous est, au contraire, constituée par de l'or à peu près pur. La longueur des filets encadrants est réglée par les dimensions de l'étui (voir plus haut) : la largeur de ces filets est de $0^{mm},55$, l'épaisseur voisine de $0^{mm},23$; le tout mesuré avec un palmer (vis micrométrique).

J'ai fait une étude spéciale de l'œil solaire. Le contour paraît, comme le sourcil, constitué par de l'argent recouvert d'or.

Le blanc de l'œil offre une structure inverse : la blancheur est due à une feuille d'argent excessivement mince, fixée sur une couche d'or rouge, dur et d'épaisseur sensible.

Quant à la pupille, elle offre une teinte d'un noir bleuâtre, constituée par de l'outremer. Je m'en suis assuré, en en prélevant quelques grains à l'aide d'une pointe d'acier et les plaçant sous le microscope. La couleur bleue est ainsi manifeste, ainsi que la décoloration progressive de la matière par l'acide chlorhydrique fort.

Au centre du signe des Panégyries et autour de la croix jaune qui le constitue, le fond est aussi noir bleuâtre, et j'ai vérifié qu'il était teinté de même par de l'outremer.

Venons à la *moitié inférieure* de la *face antérieure* dorée de l'étui. Elle est couverte de caractères hiéroglyphiques, distribués en cinq bandes, entourées elles-mêmes par six filets.

J'ai détaché le filet supérieur : ses dimensions sont très régulières. La longueur est définie par la largeur de l'étui (75 mm.). La largeur est exactement $0^{mm},55$, et cette largeur, parfaitement uniforme, est la même pour tous les filets d'or et d'argent que j'ai pu mesurer : ce qui montre la précision avec laquelle ces dessins ont été exécutés.

L'épaisseur en est également uniforme : $0^{mm},215$ pour les filets d'or;

$0^{mm},265$ pour les filets d'argent, et ces épaisseurs étaient sensiblement les mêmes pour les divers caractères et signes des inscriptions hiéroglyphiques, détachés dans le cours de mes investigations. Cependant, pour ces dernières, on a observé jusqu'à $0^{mm},33$. Il résulte de ces comparaisons que les caractères, signes et filets ont été découpés dans des feuillets de métal, or et argent, d'épaisseur à peu près uniforme pour chaque espèce de métal; l'épaisseur des feuillets d'or ($0^{mm},20$ à $0^{mm},23$) étant moindre que celle des feuilles d'argent ($0^{mm},265$ à $0^{mm},33$).

Enfin les petites parcelles angulaires qui recouvrent les cordons sont constituées par de l'or allié avec un peu d'argent, que l'acide azotique n'attaque pas; tandis que l'eau régale dissout l'or en laissant du chlorure d'argent insoluble.

De même, tous ces filets et caractères d'or contiennent de l'argent en faible dose

Au revers de l'étui, toutes les figures et inscriptions sont blanches, couleur d'argent, par opposition à l'endroit couleur d'or.

En haut, figurent les étoiles à cinq branches, en forme de X avec une branche verticale partant de l'entre-croisement, branche qui a disparu dans quelques étoiles. Elles sont au nombre de 13, au lieu de 15 sur la face opposée.

J'ai détaché l'une de ces étoiles; épaisseur du métal $0^{mm},265$. Elle est constituée par de l'argent renfermant un peu d'or.

Moitié inférieure. — Caractères hiéroglyphiques et filets couleur d'argent.

Un caractère détaché a été traité par l'acide azotique : c'est de l'argent contenant une petite quantité d'or, comme l'étoile d'en haut, ce qui est un indice d'origine. Il est probable que cet argent provenait d'un minerai aurifère, plutôt que d'un alliage artificiel. Il y a une trace de cuivre, et une petite quantité de plomb.

V. — PLATINE MÉTALLIQUE

Il ne reste plus à parler que d'un métal particulier, couleur d'argent, le platine, élément constitutif d'un fragment linéaire détaché des tableaux précédents. Je l'avais pris d'abord pour de l'argent, à cause de sa couleur; mais ses caractères chimiques sont bien différents.

C'est aussi un métal battu, de dimensions comparables aux autres filets et caractères : soit 4 à 5 mm. en longueur, $0^{mm},55$ en largeur ; $0^{mm},23$ (après un traitement à l'eau régale) en épaisseur.

D'après l'étude approfondie que j'en ai faite, sa résistance aux réactifs surpasse non seulement celle de l'or, mais celle du platine pur. Elle accuse l'existence d'un alliage complexe, renfermant plusieurs des métaux de la mine de platine, sans préjudice d'un peu d'or. Il s'agissait sans doute d'un minerai natif d'alluvion, rare et exceptionnel, susceptible d'être rencontré en même temps que l'or natif, comme le savent les minéralogistes. Il aura peut-être été confondu avec l'argent par les anciens Égyptiens, car il a été réduit en feuilles régulières au marteau, comme le minerai d'or qui l'accompagnait. C'est ce que semblent prouver les dimensions et la régularité de la lamelle présente, dimensions et forme comparables à celles des autres lamelles d'or et d'argent de notre inscription. Il est douteux que les opérateurs aient mis à part et soumis à des traitements spéciaux un minerai dont ils n'auront pas remarqué le caractère exceptionnel. S'ils en avaient rencontré fréquemment des échantillons, ils les auraient sans doute distingués, en raison de l'infusibilité et de l'inaltérabilité du métal, comparé à l'argent. Il y a là une énigme, qui sera éclaircie seulement le jour où des échantillons de ce genre, avec affectation hiératique ou artistique spéciale, auront été rencontrés parmi les métaux égyptiens. Pour savoir si les dessins et inscriptions de l'étui en renfermaient plusieurs échantillons, il eût été nécessaire d'en traiter et dissoudre une grande partie; ce qui aurait exigé le sacrifice d'un objet archéologique précieux. J'avais pensé

un instant aux étoiles métalliques existant au sommet de l'objet (ciel) ; mais celle que j'ai détachée s'est trouvée simplement constituée par de l'argent.

Je ne crois pas que le platine ait été signalé jusqu'ici parmi les métaux provenant de l'Égypte, ni même de l'antiquité : on n'en connaissait ni dans l'Afrique, ni dans l'Arabie ; ses minerais un peu abondants appartiennent à de tout autres régions, à l'Oural et à la Sibérie notamment. Mais on l'a signalé dans les alluvions aurifères et stannifères en Irlande, en Bretagne, dans le Rhin, en Transylvanie, en Laponie, etc. Il y en avait probablement dans les alluvions de la Nubie, ou des régions supérieures de la vallée du Nil et de ses affluents.

VI. — ENDUITS ET PROCÉDÉS D'INCRUSTATION

Les dessins et caractères hiéroglyphiques sont fixés et incrustés sur les deux faces de l'étui : l'étude des procédés d'incrustation présente un certain intérêt.

Les auteurs anciens distinguaient les ciselures en relief ou ἀνάγλυφα qui ne pouvaient être enlevées, et les incrustations susceptibles d'être détachées : « *crustae aut emblemata detrahuntur* » (Cicéron) et encore « *crustis aureis illigatus* ».

Mais l'incrustation elle-même peut être pratiquée de plusieurs manières. Tantôt l'insertion du dessin ou de la figure se fait directement dans le fond métallique (ou dans le verre, la pâte céramique, l'ivoire, le bois) creusé à cet effet ; l'application ayant lieu avec le concours d'un ciment, émail ou encollage convenable, à chaud ou à froid ; tantôt, au contraire, le fond a été recouvert d'abord d'un enduit adhérent « *ceramentum*, *pigmentum, inceratio, linitus, oblitus, circumlitus, etc.* », sur lequel on a fixé ensuite les incrustations.

Je citerai plus loin quelques textes des Alchimistes grecs, et du *Liber sacerdotum,* où il est question de ces enduits. Mais il convient d'examiner directement ceux de l'étui actuel. Les incrustations y sont

de deux espèces, les unes en saillie sur le fond : ce sont les figures des yeux solaires, du Théorbe, du signe des Panégyries; les autres sont lisses, constituant avec le fond un plan uniformément poli : ce sont les dessins de l'offrande et les inscriptions hiéroglyphiques.

Examinons d'abord les enduits, avant de discuter les procédés mêmes d'incrustation. Les enduits existent seulement sur les deux grandes faces de l'étui, les quatre tranches n'ayant d'autre enduit que la production accidentelle de patine décrite plus haut. Peut-être existait-il à l'origine un vernis, mais il a disparu.

Je traiterai successivement des questions suivantes :

Enduit fondamental;

Vernis superficiel;

Applications locales, sous les incrustations;

Infiltrations et imprégnations générales, consécutives et accidentelles.

Enduit fondamental. — Lorsqu'on enlève les filets, dessin et caractères, on reconnaît que le fond mis à nu n'est jamais constitué par le métal, mais par une matière noirâtre et durcie, formant un fond général. Elle est assez dure pour qu'une pointe de fer n'y trace facilement ni raie, ni sillon. Elle est très adhérente au métal de l'étui et ne peut en être détachée, à l'aide d'un ciseau d'acier, qu'à l'état pulvérulent. Cependant, elle n'est ni fragile, ni cassante, ni tendant à s'écailler; on n'aperçoit aucune trace d'éclatement conchoïdal, à la façon de ceux de la cire à cacheter.

J'ai prélevé un échantillon sur la bande terminale anépigraphe, en bas, au-dessous du filet. L'épaisseur de l'enduit est voisine d'un demi-millimètre. La poudre ainsi obtenue, chauffée dans un tube fermé par un bout, émet une matière organique volatile, à odeur de graisse brûlée (acroléine), sans mélange apparent de résine. Sa teinte noire disparaît par là et il reste une substance rougeâtre qui fond, au moins en partie, à une température inférieure à celle de la fusion du verre. C'est un mélange d'oxyde de plomb (litharge), qui prédomine, avec de l'oxyde d'étain et quelque dose d'oxyde de cuivre.

L'enduit non chauffé, bouilli avec de l'acide azotique, se dissout en majeure partie, et se décolore : ce qui montre qu'il ne contient guère de charbon proprement dit; le tout sans fournir l'odeur des résines nitrées. L'acide chlorhydrique y développe une effervescence lente (carbonate de plomb) et il dissout un sulfate. En même temps, il se dégage un peu d'oxygène sulfuré, indice d'un sulfure métallique, probablement de sulfure de plomb ou de cuivre. Ni chaux en proportion sensible, ni charbon. Traces de fer. Il y a une trace de chlore, sans doute sous forme d'oxychlorure cuivrique.

L'enduit a été traité par l'acide chlorhydrique, bien étendu d'eau, puis le tout agité avec de l'éther. Ce dernier véhicule, filtré et évaporé, laisse un peu de matière grasse, exempte de soufre libre, de chaux (sauf traces) et de sel de plomb soluble (tel que l'oléate ou oxyoléate de plomb).

Ces caractères répondent à un mélange initial d'oxyde de plomb, d'argile et d'une huile siccative ou savon, avec une certaine dose d'oxyde de cuivre et d'étain. Ce mélange était noirci par du sulfure de plomb, de cuivre, ou autres sulfures métalliques en petite quantité. Il a dû être appliqué à chaud à l'origine, de façon à déterminer l'adhérence du métal, à la façon des mastics au minium que l'on emploie aujourd'hui pour assembler les métaux. Sous l'influence du temps ou de la chaleur, le corps gras saponifié a formé un emplâtre, qui a durci graduellement. Plus tard, il s'est oxydé peu à peu et il a presque complètement disparu finalement[1]. Il s'est formé en même temps un peu d'oxychlorure et de carbonate de cuivre, dont la nuance verdâtre apparaît par places.

En définitive, ce que l'on constate aujourd'hui ce sont les produits qui ont subsisté, c'est-à-dire résisté à la suite des altérations prolongées pendant des siècles de séjour dans le limon du Nil, les substances ayant subi les actions alternative ou simultanée de l'air, et d'une eau

1. Voir mes recherches à cet égard sur l'oxydation séculaire des corps gras. *Ann. de Ch. et de Phys.*, 7e s., t. XII, p. 445, 1897.

contenant de l'argile en suspension et des sels divers. Les conclusions sont subordonnées à cette probabilité de permanence.

Sur l'enduit noir formant fond, on avait appliqué à l'origine un vernis. Ce vernis est surtout visible dans la moitié supérieure, là où se trouvent les yeux solaires, qui forment saillie. Il a été enlevé par places. On en discerne très nettement l'existence et le caractère, en déposant deux gouttelettes d'acide azotique froid, l'une sur le vernis, qui n'est pas attaqué, l'autre sur le fond mis à nu par le cours des temps, lequel s'attaque aussitôt, avec production d'une liqueur verte renfermant un sel de cuivre. Les dessins argentés du revers laissent également apercevoir le fond et le vernis, quoique avec moins de certitude.

Il convient encore de distinguer les taches rougeâtres d'oxyde cuivreux, qui apparaissent lorsqu'on enlève les caractères hiéroglyphiques d'or ou d'argent. Ces taches semblent accuser un saupoudrage initial avec de l'oxyde cuivreux, exécuté au moment et sur le point où l'opérateur allait déposer ces caractères. Peut-être cependant résultent-elles d'une différence de réaction entre l'enduit, selon qu'il était exposé directement à l'action de l'air ou des liquides, ou bien protégé par les caractères et lignes métalliques. Enfin, les infiltrations résultant du séjour prolongé de l'étui dans les limons du Nil ont déterminé la formation de carbonate et d'oxychlorure verdâtres, qui apparaissent sur plusieurs points, spécialement au contour des dessins et hiéroglyphes. J'y ai constaté nommément la présence du chlore.

Procédés d'incrustation. — Il s'agit maintenant d'examiner quels procédés ont été mis en œuvre pour incruster les dessins et caractères sur le fond qui vient d'être défini.

Je rappellerai d'abord qu'il s'agit d'incrustation, et non de simple application par superposition. En effet, chaque filet, chaque figure, chaque hiéroglyphe enlevé laisse apparaître un sillon, ou une cavité plus ou moins profonde. Dans le cas des yeux solaires et objets en saillie sur la face correspondante, ce sillon traverse la totalité de l'enduit, jusqu'à une profondeur d'un demi-millimètre et davantage, et il arrive jusqu'au métal, qui n'a cependant pas été entaillé, ni même rayé. Cependant, pour

les filets, dessins, étoiles et caractères moins épais, le sillon ou cavité demeure compris tout entier dans l'épaisseur qui apparaît avant d'atteindre le fond de l'enduit. La surface générale qui comprend l'enduit et les caractères est parfaitement plane. Il en résulte que les cavités creusées ont une profondeur voisine de $0^{mm},33$ pour les objets d'argent, tels que les hiéroglyphes, et de $0^{mm},22$ pour les objets d'or, tels que les hiéroglyphes en forme d'oiseau, dont j'ai mesuré l'épaisseur exacte avec le palmer pour les deux métaux. La surface laissée libre par l'enlèvement de ces objets est rougeâtre, en raison de la présence de l'oxyde cuivreux, comme il a été dit plus haut. Cet oxyde demeure d'ailleurs adhérent à la fois sur l'enduit et sur la face inférieure des objets métalliques qui y étaient incrustés. On observe aussi un double sillon rougeâtre, à la droite et à la gauche du manche vertical du théorbe, dernière trace de l'incrustation de cet objet, pratiquée à chaud.

Autour des dessins et caractères hiéroglyphiques apparaît un cerné blanc verdâtre, trace de composés cuivriques effleuris, carbonate (effervescence par les acides) et oxychlorure, résultant de l'altération lente de l'oxyde et du sulfure de cuivre, contenus dans l'enduit général; altération attestée également par la présence des sulfates.

Les artifices employés pour effectuer ces incrustations peuvent être reconstitués par un examen attentif, à l'aide de la loupe et du microscope, des filets et cavités. Les filets, notamment, ont été déposés sur une matière ramollie par la chaleur, ainsi que le montrent la régularité de l'empreinte et l'existence très nette de bulles d'air, ayant laissé des lacunes arrondies et aplaties sous le filet. Les choses se sont passées comme lors de l'apposition d'un cachet sur une surface de cire ramollie. Cependant ce ramollissement était certainement moindre que celui d'une cire à cacheter; l'enduit étant plutôt pâteux, à la façon d'un mélange emplastique de minium et de corps gras. Ce mélange constitutif de l'enduit ayant été appliqué d'abord sur le métal de l'étui, lorsqu'il était encore mou, l'artiste y a déposé les caractères, filets ou dessins, et il les y a enfoncés, par l'application préalable d'un fer chaud, ou d'un plan probablement métallique, qui a déterminé l'existence d'une surface initiale, plane

et régulière, sur laquelle les objets ont été enfoncés plus ou moins profondément, en restant d'ailleurs en saillie. C'est ainsi, sans doute, que les yeux solaires, le théorbe et les signes des Panégyries ont été fixés sur la moitié haute de la surface antérieure de l'étui.

Quant aux autres parties, on pourrait encore admettre que les filets et caractères qui les recouvrent ont été posés après refroidissement de l'enduit initial, puis enfoncés, en posant sur le tout un fer ou une plaque de métal fortement chauffé, de façon à faire pénétrer les caractères métalliques dans l'enduit ramolli par la chaleur. L'uniformité de la surface finale de ces régions implique un tel mode d'application. En tous cas, les surfaces ont été régularisées et polies d'une façon uniforme après coup, par les procédés usités dans l'antiquité, tels que l'emploi d'une dent dure d'ours ou de sanglier[1], d'un ongle de bête (*onichino*) ou bien d'une coquille ou bien encore de l'oxyde de fer (hématite, sanguine, rouge d'Angleterre)[2]. Aujourd'hui, la matière grasse ayant en grande partie disparu, il faut une température plus élevée pour réaliser ce ramollissement ainsi que je l'ai dit plus haut. Tels sont les résultats de l'examen des inscriptions et dessins de l'étui dans leur état présent. Il ne me reste plus qu'à comparer ces résultats avec les textes antiques qui se rapportent à la technique des fabrications analogues.

Ces textes sont malheureusement peu nombreux. Ce n'est pas que l'on n'en rencontre d'analogues dans le Papyrus de Leide, chez les alchimistes grecs, et dans leurs traductions syriaques, ainsi que dans les ouvrages latins traduits du grec qui nous ont été conservés, parmi les recettes d'arts et métiers inscrites dans la *Mappæ clavicula*, dans le *Liber sacerdotum* et dans divers manuscrits du XIII^e^ siècle, recettes que j'ai relevées et publiées (HISTOIRE DE LA CHIMIE AU MOYEN AGE, tome I : *Transmission de la science antique*). On y lit notamment des articles nombreux sur l'écriture en lettres d'or et en lettres d'ar-

1. Pline : H. N. XIII, 25. Papyrus de Leide, n° 28. (Voir mon *Introd. à l'étude de la Chimie des anciens*, p. 41.)

2. Lixa cum emathite. *Liber sacerdotum*, n° 201 et 207. (Voir mon *Histoire de la Chimie au moyen âge*, etc., p. 221.)

gent. Mais il ne s'agit guère dans ces articles que de la fabrication d'encres constituées par de l'or (ou de l'argent) en poudre fine, en feuilles minces, ou bien délayé dans du mercure, le tout mélangé avec diverses colles ou substances agglutinantes. Les enduits généraux et les procédés d'incrustation proprement dits n'y figurent point. Cependant, voici quelques indications que j'ai relevées. Dans un traité de Zosime, dont nous possédons seulement une traduction syriaque[1], on lit :

« Il faut savoir comment se faisait le traitement des enduits et de l'incération... Cette recette capitale était la principale pour les anciens et elle était tenue cachée. »

Mais les articles qui suivent cet énoncé général fournissent peu de lumière sur la composition des enduits.

C'est dans le *Liber sacerdotum*[2] que j'ai trouvé les indications les plus précises. J'ai publié ce petit traité dans mon *Histoire de la Chimie au moyen âge;* il contient une suite de recettes techniques, traduites en latin d'après un texte arabe, celui-ci étant d'ailleurs traduit du grec; ce qui est conforme aux traditions dont l'alchimie syriaque nous offre l'exemple le plus certain. Voici deux recettes d'enduits analogues au nôtre, que j'y lis.

Recette n° 48. « Calcucecumenon unciam I, saponis olei sel. III, calcitarii sol. I; ista commisce, primum terens calcucecumenon, utiliter ad pulverem, et calcitarim semotim, et commisce cum sapone et aqua, quantum necesse fuerit ad ipsum grisobolion; si autem hec cum superioribus admisces, mirabele erit, »

C'est-à-dire :

« cuivre brûlé (oxyde cuivreux mêlé de soufre) une once, savon d'huile trois livres; vert-de-gris une livre. Mélangez le tout, en broyant d'abord le cuivre brûlé à l'état de poudre et le vert-de-gris séparément. Mélangez avec du savon et de l'eau, autant qu'il sera nécessaire

1. *Histoire de la Chimie au moyen âge*, t. II, *Alchimie syriaque*, p. 223.
2. *Histoire de la Chimie au moyen âge,* tome I, p. 197 et p. 215.

pour l'opération de l'enduit[1]. En opérant le mélange avec les matières indiquées plus haut, on aura un produit merveilleux. »

Dans cet article il n'est pas question des incrustations. Mais elles sont mentionnées dans l'article suivant.

Recette n° 146. « Sapo cum aqua distemperetur et cum spatula diu in manum deducatur. Postea parum pulveris eris usti tercio cocti admisceatur et cum eadem spatula, quousque formam unguenti recipiat, agitetur. Postea per pannum colletur, et eidem colato boracem in aquam bene bullitam et lardum ferro liquaefactum admisce et cum eadem spatula fortiter commove et opus inunge; in subtiliori vero opere comburitur, et cum aqua in qua borax bulierit distemperatur, et cum penna inungatur.

« Eramina, aurum et argentum conflando miscentur et in tenuissimas laminas producitur, et per minuta frusta operi superponitur. »

« Le savon est délayé dans l'eau et étalé longuement sur la main avec une spatule; puis mélangez-le avec de la poudre de cuivre brûlé, trois fois chauffé, et remuez avec la même spatule jusqu'à ce que le tout ait pris l'état d'onguent. Ensuite passez à travers un linge, ajoutez-y un sel alcalin, dissous dans de l'eau en ébullition avec du lard liquéfié au contact d'un fer chaud. Remuez énergiquement avec la même spatule et oignez l'ouvrage. Pour un travail plus délicat, on brûle le cuivre, on le délaie avec l'eau dans laquelle on fait bouillir le sel alcalin (et le corps gras?) et on oint avec une plume.

« Les cuivres[2], l'or et l'argent sont alliés par fusion ignée, étendus en lames très minces, et leurs petits fragments sont placés sur l'ouvrage. »

On lit encore dans le *Liber diversarum arcium* (Ms. de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier)[3] : *De auro et argento in ligno imponendo :* on découpe une feuille d'or ou d'argent avec des ciseaux, on la dépose sur une couche de blanc d'œuf, on sèche, on polit :

1. Grisobolion, c'est-à-dire χρισοβόλιον.
2. Bronzes et alliages divers.
3. Livre II, ch. VI, p. 788 : *Catalogue des Ms. des Bibliothèques publiques des Départements,* tome I ; 1849.

« *Cum dente vel ematite frica* ». De même une formule p. 791 : *De auro aplacato imponendo.*

Un peu plus loin, l'auteur décrit la fixation sur papier des images d'oiseaux ou analogues, par des artifices qui rappellent la décalcomanie.

En somme, les détails donnés par le *Liber sacerdotum* sont conformes aux observations constatées dans la présente étude sur les objets et métaux égyptiens soumis à mon examen. Le tout atteste un art très raffiné et qui avait atteint une rare perfection d'exécution.

M. BERTHELOT.

LA TÊTE RAMPIN

MARBRE ATTIQUE DU VI[e] SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHE XIV

Cette tête, trouvée à Athènes en 1877, avait été acquise aussitôt par M. Georges Rampin. On put la voir au Trocadéro, pendant l'Exposition de 1878, et, à cette occasion, Rayet en parla rapidement dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1]. Peu après, Albert Dumont lui consacrait, dans les *Monuments grecs*[2], une notice très étudiée, qu'accompagnait une planche gravée par Dubouchet. Ensuite Rayet en donna, dans ses *Monuments de l'art antique*[3], une belle héliogravure qu'il commenta en quelques pages. Et depuis, elle a été souvent citée et parfois encore reproduite[4]. Peu de personnes, cependant, connaissaient le marbre même, jusqu'à ce que, par un legs de M. Rampin, le Musée du Louvre en fut devenu possesseur[5]. Je ne sais si tout le

1. Cf. RAYET, *Études d'archéologie et d'art*, p. 339-341.

2. N° 7, année 1878, p. 1-14, pl. I.

3. Tome I, pl. XVIII.

4. Cf. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 360, fig. 182; cf. aussi une grande photogravure dans la feuille-prospectus de la nouvelle série des *Denkmæler* de BRUNN (1897).

5. La tête Rampin est entrée au Louvre en 1896 (Inventaire, MNC 2128); elle est exposée en vitrine dans la Salle Grecque, au rez-de-chaussée.

monde s'aperçut alors que les images publiées antérieurement étaient loin d'être des modèles d'exactitude; pour moi, il me parut qu'elles ne donnaient une juste idée ni de l'exécution ni du caractère de l'œuvre. Ne parlons même pas de la planche des *Monuments grecs;* Dumont, tout le premier[1], a exprimé son regret qu'elle ne fût pas ce qu'elle devait être. Mais l'héliogravure qu'on trouve dans l'ouvrage de Rayet faisait, peut-on dire, autorité; elle est très soignée, et la nature du procédé employé semble en garantir la fidélité; on avait confiance en elle. Or, dès le premier examen du marbre au Musée du Louvre, j'ai remarqué combien la tête est, en réalité, plus raide, plus sèche de facture, plus « en bois », qu'elle ne le paraît dans l'héliogravure en question. Si le lecteur veut bien mettre l'une à côté de l'autre notre planche XIV et la planche XVIII des *Monuments de l'art antique,* il sera vite convaincu que les deux ne font pas double emploi : car celle-ci a été préparée avec l'intention évidente de dissimuler le plus possible certaines duretés du travail et certaines insuffisances de l'exécution, que notre planche a pour but, au contraire, de montrer telles qu'elles sont, sous un jour cru; la planche de Rayet est plus agréable à regarder, la nôtre est plus vraie.

Cette différence entre les deux images est déjà, elle-même, une assez bonne indication des progrès que nous avons faits depuis vingt ans vers une connaissance plus complète de la sculpture grecque primitive. Albert Dumont et Rayet ont ressenti devant la tête Rampin un véritable étonnement, qui perce en plus d'un endroit de leurs commentaires. « Tête étrange comme style », « tête singulière », dit Rayet[2], qui, à deux reprises, prétend y retrouver plutôt les traits d'un chef abyssin que ceux d'un Grec. (Pourquoi *abyssin?* Cet ethnique paraît, à son tour, étrange et singulier.) Dumont, de son côté, luttait contre l'impression première, et, de très bonne foi, attribuait à cette tête des qualités qu'elle n'a point; il parlait, en passant, d' « une cer-

1. *Article cité*, p. 213.

2. Cf. *Études d'archéologie et d'art*, p. 339 et 340; et *Monuments de l'art antique*, notice de la pl. XVIII.

taine dureté », mais insistait davantage sur « la discrétion et la réserve, le charme et l'élégance » du morceau; il en vantait même « le modelé fin et varié[1] » : cela était d'une indulgence excessive. D'autre part, il cherchait vainement une œuvre qu'il pût comparer à celle-là; il rappelait tour à tour le groupe béotien de Dermys et Kitylos, les statues des Branchides, les Apollons de Théra et de Ténéa, toutes sculptures étrangères à l'Attique, très différentes les unes des autres, et dont la mention n'est pas sans nous surprendre un peu aujourd'hui. Rayet, lui[2], considérait avec curiosité les frisures des cheveux et s'extasiait devant « ce chef-d'œuvre de l'art capillaire ». Or, nous sommes à présent blasés sur de tels chefs-d'œuvre; nous en avons vu de plus riches, et nous ne trouvons plus, dans celui-là, de quoi nous récrier d'admiration. — Mais cette admiration et cet étonnement et cet embarras étaient fort naturels aux environs de 1880; et Dumont en a très bien dit la cause en ces quelques mots : « L'œuvre appartient à une époque définie, au VI^e^ siècle; mais elle représente dans cette époque un moment et une école que nous ne connaissions pas encore[3]. » Eh bien, la différence à notre avantage est que nous connaissons aujourd'hui le moment et l'école auxquels doit être rapportée la tête Rampin; il n'est pas un seul de ses traits les plus marquants dont on ne rencontre le pareil sur quelqu'une des anciennes sculptures exhumées de l'Acropole d'Athènes; elle prend donc place dans une série nombreuse, et on peut la dater avec une suffisante exactitude : par là elle perd, sans doute, de son étrangeté et de sa singularité; mais elle gagne en intérêt scientifique.

Le morceau, en marbre des Iles[4], mesure une hauteur totale de 0^m^,29; il provient d'une statue un peu plus petite que nature. C'est de profil qu'il faut le voir d'abord, pour en saisir le caractère essentiel.

1. Cf. Dumont, *article cité*, p. 3 et 7.

2. Dans la notice des *Monuments de l'art antique*.

3. Cf. *article cité*, p. 3-4. — A vrai dire, on connaissait déjà alors la statue du *Moschophore*, à laquelle Dumont n'a pas songé, mais que Rayet n'a eu garde d'oublier.

4. Dumont et Rayet précisaient probablement trop en écrivant que c'était du marbre de Paros.

La mâchoire plate aux contours raides, le muscle saillant avec sécheresse sur le cou, l'oreille gauchement dessinée et maigrement creusée, qui semble être en bois, puis la manière carrée dont la chevelure est coupée sur la nuque, — ces divers traits ont une signification très nette et rappellent tout de suite l'ancienne technique du bois. Entre les sculptures en marbre dans lesquelles cette technique se reconnaît encore, il n'y en a que très peu, certainement, où elle soit aussi apparente que dans la tête Rampin[1]. La vue de face procure une impression moins forte, mais analogue, à cause de l'aplatissement des deux joues, de la sécheresse du menton rétréci, du manque de modelé dans les lèvres. Les yeux sont trop longs, eu égard à l'étroitesse de l'ovale; malgré qu'ils soient déjà trop rapprochés du nez, ils sont encore trop rabattus sur le plan des tempes, ce qui les rend trop bombés. Point de pli marqué sur la paupière supérieure, ni sous la paupière inférieure. L'aspect de ces gros yeux, joint au vague sourire qui court comme un reflet sur les lèvres arquées et sur la peau tendue des pommettes, rappelle de très près la tête du *Moschophore* et celle du triple *Typhon* en tuf. A leur tour, les oreilles plates et collées au crâne sont pareilles à celles d'un buste de femme de l'Acropole, que j'ai proposé jadis d'attribuer à la jeunesse d'Anténor; et ce buste n'est pas de beaucoup postérieur au *Moschophore,* avec qui il offre des ressemblances importantes[2]. On remarquera aussi la couronne en feuilles de chêne qui ceint le crâne[3] : ces feuilles sont comme des découpures faites avec une scie fine dans un mince ruban de bois.

1. Rayet l'avait déjà constaté, aux dernières lignes de la notice insérée dans les *Monuments de l'art antique :* après avoir rappelé la statue du *Moschophore*, il disait que, dans l'une et dans l'autre, « on sent un souvenir du travail du bois ». C'est ce qu'on avait écrit de plus juste sur la tête Rampin.

2. Cf. Graef, *Athen. Mittheil.*, XV, 1890, p. 4; Lechat, *Bull. corr. hell.*, XVI, 1892, p. 489 et suiv.

3. Notons en passant que c'est une couronne *sans fin* (comme on peut l'appeler par comparaison avec les chaînes sans fin), c'est à dire qu'on ne voit pas où commence, où finit la tige de feuillage, et que toutes les feuilles s'en vont dans le même sens. Cf., sur ce genre de couronne, les observations de M. Collignon, dans les *Monuments grecs*, t. II, années 1895-1897, p. 63 et note 1, et de M. Pottier, dans la *Revue arch.*, 1900, II, p. 194.

Barbe et cheveux sont travaillés d'une manière identique; ils forment de nombreux chapelets juxtaposés de petits grains, qui vont en diminuant de grosseur. Voici quelques détails sur ce procédé d'exécution. Du sommet du crâne, exactement de l'endroit où était fixée la tige du μηνίσκος[1], descend vers le milieu du front une raie qui partage la chevelure par devant en deux moitiés égales. De chaque côté de cette raie, les cheveux sont disposés en boucles ou tresses menues. Une partie des boucles bordent le haut du front, se contournent sur elles-mêmes à leur extrémité et se recroquevillent en queue d'hippocampe. Deux boucles plus longues, pareillement recroquevillées, ornent chacune des tempes d'un double accroche-cœur. Le reste de la chevelure, c'est à dire celles des boucles de devant qui sont le plus rapprochées du sommet de la tête, et puis toutes les boucles ou tresses de la partie postérieure, retombent derrière les oreilles et sur la nuque. Mais là, les chapelets, en raison de la diminution progressive de leurs grains, s'écartent peu à peu l'un de l'autre, et ils laissent entre eux un vide, que l'artiste a rempli par un autre chapelet plus petit; c'est comme s'il y avait, en réalité, plusieurs épaisseurs de boucles superposées l'une à l'autre, celles du second rang, plus fines, se laissant entrevoir dans les intervalles laissés libres par les extrémités amincies des boucles du premier rang. Les mêmes détails existent aussi dans la barbe. — Est-il besoin de souligner l'artifice conventionnel d'un tel procédé et l'usage arbitraire qui en devait résulter? Visiblement, l'artiste, tout occupé à tailler et à dégrossir ses petites boules, se laissait entraîner par ce machinal jeu de patience et perdait de vue la nature; il aboutissait à une création de fantaisie, sans grand rapport avec l'aspect d'une chevelure réelle; ses chapelets de grains ronds n'étaient plus pour lui qu'un ornement adventice dont il disposait à son gré : voyez, par exemple, comme il les a coupés net au-dessus de l'oreille,

1. Cette tige est cassée au ras du crâne. Y avait-il un μηνίσκος proprement dit, croissant ou disque rond porté par la tige? ou bien n'y avait-il qu'une simple tige, une pointe de métal? J'inclinerais volontiers aujourd'hui à cette dernière hypothèse; cf. les observations de M. Trendelenburg, dans l'*Archæologischer Anzeiger*, 1898, p. 230-234.

parce qu'il ne savait plus qu'en faire. Mais il ne faudrait point croire qu'il s'agit là d'une invention personnelle à l'auteur de la tête Rampin; c'est un procédé d'un emploi plus général, dont nous pouvons citer quelques exemples. La chevelure en cordons de perles se retrouve dans une petite tête en tuf de l'Acropole d'Athènes[1]; et une autre tête en tuf, découverte aussi sur l'Acropole, nous offre une barbe toute pareille d'exécution à celle qui nous occupe[2]. De plus, pour la manière dont la masse des cheveux est arrêtée court sur la nuque, je rappellerai les trois têtes du *Typhon* en tuf de l'Acropole[3], et encore la petite tête citée quelques lignes plus haut[4].

On a signalé depuis longtemps[5] les restes de couleur qui existent dans les cheveux et la barbe et sur les yeux. Barbe et cheveux étaient peints en rouge uniformément. Une trace rouge au-dessus de la lèvre supérieure témoigne que l'artiste s'était contenté de la couleur pour indiquer la moustache, sans en avoir préalablement taillé la masse en relief, comme on le faisait d'ordinaire[6]. D'autre part, ce qui subsiste de la ligne, très légèrement burinée, qui délimitait le champ de la peinture nous avertit que ce champ était fort étroit. Dès lors, il n'est pas douteux que l'intention de l'auteur a été de représenter une fine moustache naissante, de même qu'il a voulu, le long des joues et autour du menton, figurer le court duvet frisé qui est la première barbe du jeune homme. Sur le globe des yeux, un cercle, relativement large, séparait le noir de la pupille du rouge de l'iris; la caroncule lacrymale ne paraît pas avoir été indiquée. Une ligne courbe, à peine visible, au-dessus de l'arcade sourcilière, marque la limite jus-

1. Cf. Lechat, *Revue arch.*, 1891, II, p. 280 et suiv., pl. XVI. Cette tête a été aussi publiée, sans texte, dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1891, pl. XIV, à droite, et dans Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, p. 126.

2. Cette tête a été publiée par M. Bruckner, *Athen. Mittheil.*, XIV, 1889, pl. III, à gauche. Je l'avais signalée auparavant (*Bull. corr. hell.*, XIII, 1889, p. 141-142) et, précisément pour le travail de la barbe, je l'avais déjà comparée à la tête Rampin.

3. Cf. *Revue arch.*, 1891, II, pl. XIII-XIV.

4. Cf. les indications données ci-dessus, note 1.

5. Cf. Dumont, *article cité*, p. 3.

6. Comparer, par exemple, les moustaches du triple *Typhon*.

qu'où s'étendait la couleur, peut-être noire, peut-être rouge encore, choisie pour les sourcils. Les lèvres, tout à fait décolorées aujourd'hui, étaient sûrement peintes en rouge, selon l'usage. — On voit combien le rouge était la note dominante de cette polychromie; si la tête Rampin avait gardé son coloris intact, on aurait pu, avec autant de raison qu'on a dénommé *Barbe-Bleue* certaine tête célèbre de l'Acropole, l'appeler, elle, « *Barbe-Rouge* » ou « *la Tête rouge* ».

Dans la description que je viens de faire, j'ai rapproché de la tête Rampin, à propos de tel ou tel détail, un certain nombre de sculptures, soit en marbre, soit en tuf, toutes trouvées sur l'Acropole d'Athènes, *toutes attiques*. Or, quelques-uns de ces détails sont déjà très notables; mais, d'ailleurs, les ressemblances ne se bornent pas aux seules particularités de surface; elle s'étendent jusqu'à l'esprit même de l'exécution et, avec le sens que le mot peut avoir pour de telles œuvres, jusques au style. Nous sommes donc bien assurés à présent que la tête Rampin est une œuvre attique. Il ne suffisait point pour cela qu'elle eût été trouvée à Athènes; car nous savons de reste qu'on peut découvrir à Athènes des sculptures d'origine samienne ou éginétique. Mais cette tête ne saurait être que d'origine attique, du moment qu'on doit la ranger dans un groupe de productions sûrement attiques[1]. En conséquence, il devient possible de la dater plus exactement qu'on ne pouvait le faire jadis. La plupart des sculptures que j'ai eu à citer appartiennent, je crois, à la première moitié du VI^e^ siècle. Mais, d'après quelques indices, la tête Rampin ne doit pas être si ancienne. Les petites boucles frisées sur le front sont une coquetterie dont nous ne trouvons point l'analogue, sinon dans des statues plus récentes, lesquelles témoignent formellement des influences de l'art ionien; ces boucles semblent bien n'être qu'une gauche et laborieuse imitation des fines frisures que les sculpteurs de Chios savaient si joliment enrouler

1. Cf. la conclusion de mon étude sur *les Sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes* (*Revue arch.*, 1891, II, p. 295 et suiv.).

sur les têtes de leurs aimables κόραι[1]. La tête Rampin daterait donc du temps où les influences ioniennes commençaient à s'infiltrer à Athènes; un peu postérieure au *Moschophore*[2], notablement antérieure à la grande majorité des κόραι de l'Acropole, elle doit être à peu près contemporaine de ce buste de femme où j'ai cru reconnaître une œuvre de la jeunesse d'Anténor[3]. On doit la situer, je pense, aux environs de l'an 550, et il me paraît malaisé de descendre plus bas que 540.

Dumont et Rayet, dans leurs articles, ont tâché en vain d'identifier le personnage représenté, en discutant surtout le sens de la couronne de chêne. Peut-être ont-ils accordé à ce feuillage une importance excessive. Je me souviens d'une petite tête en tuf, de l'Acropole, qui est ceinte d'une couronne d'olivier[4]; la tête d'homme, dans le double vase de Cléoménès, au Musée du Louvre[5], est ceinte d'une couronne de myrte. Ce sont là, il me semble, des parures de fête où l'espèce du feuillage n'a pas toujours une signification précise. Il est certain, en tout cas, que la tête n'est pas un portrait, comme le croyaient Dumont et Rayet. La statue d'où elle provient n'était, sans doute, qu'une offrande à caractère indéterminé, un κοῦρος aussi anonyme que les κόραι ses voisines.

Un dernier point seulement demeure encore, à mon avis, sujet à la discussion. Quelle était l'attitude de la statue complète? Était-elle, comme les ordinaires « Apollons archaïques », rigoureusement « frontale » et immobile; ou bien était-elle représentée en action, dans un mouvement quelconque? Le peu qui subsiste du cou ne permet pas

1. Cf., par exemple, celle des κόραι de l'Acropole, qui est peut-être la plus ionienne par l'esprit de l'exécution : Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, I, pl. I. — Ce rapprochement a déjà été indiqué par M. Winter (*Athen. Mittheil.*, XIII, 1888, p. 122), et aussi par M. Collignon (*ouvr. cité*, p. 361); mais je crois que ce dernier l'a un peu exagéré, par quoi il a été conduit à assigner à la tête Rampin une date trop basse.

2. Opinion déjà exprimée par M. Winter, *article cité*, p. 121-122.

3. Cf. plus haut, p. 146, note 3.

4. Cf. *Revue arch.*, 1891, II, p. 280, note 2. La tête a été publiée, sans texte, dans l'Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1891, pl. XIV, à gauche, mais de telle façon qu'on n'aperçoit pas les reste de la couronne.

5. Cf. *Monuments grecs*, t. II, années 1895-1897, pl. XVI.

une réponse décisive. Il faut bien admettre, d'après la tension d'un des muscles et la courbe de l'épaule gauche, que la tête devait être plus ou moins tournée et penchée[1]. Mais j'avoue n'en pouvoir pas deviner davantage. La statue n'était point « frontale », cela est sûr; mais il n'est pas du tout sûr qu'elle fût en action. Peut-être, si nous l'avions en entier, nous fournirait-elle simplement un nouveau témoignage de cet esprit chercheur, indépendant, de l'art grec, qui, dès ses débuts, osait, avec une hardiesse ingénument inouïe, faire la nique à la vieille loi de la « frontalité »[2] et quelquefois incliner de côté ou en avant la tête d'une statue, sans nécessité aucune, pour rien, pour le plaisir, — pour le plaisir de lui donner plus de vie et plus de grâce.

HENRI LECHAT.

1. Comparer une grossière tête en marbre, à peu près du même temps, trouvée à Éleusis (Ἐφημ. ἀρχ., 1889, pl. V et VI); elle a, dans l'attitude, une grande ressemblance avec la tête Rampin.

2. Cf. Lechat, *Revue des Universités du Midi*, I, 1895, p. 17 et suiv.

TÊTE D'ATHÉNA PARTHÉNOS

(MUSÉE DU LOUVRE)

PLANCHE XV

« L'Athéna Parthénos de Phidias, écrivait récemment M. Cecil Smith, en publiant une intéressante statuette trouvée il y a peu d'années à Patras, nous est si bien connue par les mentions qui en sont faites dans l'antiquité et par les œuvres d'art parvenues jusqu'à nous qui s'en inspirent plus ou moins que nous pouvons avec sécurité prétendre connaître au moins quels ont dû être les traits essentiels de la statue; et pourtant il reste, et il restera nécessairement toujours, dans l'impossibilité presque certaine où nous sommes de recouvrer aucun fragment de l'original, une large part d'incertitude et de conjecture, non seulement en ce qui concerne les détails, mais principalement en ce qui regarde la forme artistique de la figure créée par Phidias. Là où la connaissance ne peut reposer que sur la déduction d'une série de données plus ou moins étroitement unies, toute nouvelle addition à ces données doit être accueillie comme un appoint, si léger soit-il, à la valeur des probabilités; et, par suite, l'acquisition d'un nouveau témoin a son importance, alors même qu'il ajoute peu à la somme de nos idées antérieures[1]. » Les quelques lignes ci-dessus, où M. Cecil

1. Cecil Smith, *A new copy of the Athena Parthenos, Annual of the british School at Athens*, 1896-1897, p. 122.

Smith marque bien la nature et l'état de notre connaissance, en même temps que le point faible qu'elle est pour ainsi dire condamnée à garder, serviront de justification aux pages suivantes consacrées à une nouvelle tête de l'Athéna Parthénos reproduite sur la planche XV.

L'acquisition en a été faite pour le Musée du Louvre, au mois d'avril 1898[1]. MM. Petersen et Borsari en avaient mentionné d'un mot l'existence dès 1895[2]. Voici, d'après ce dernier, ce qui a trait à la découverte. Sept milles au sud de Cività-Vecchia, se trouve une pointe élevée de 12 mètres au-dessus du niveau de la mer, qui porte le château de Santa-Marinella et dont la côte méridionale arrondie en demi-cercle forme un abri naturel. Il y eut là, jusqu'au XVII^e^ siècle, un petit port, dont Innocent X, à la demande de la famille Ludovisi, ordonna la démolition par bref du 28 septembre 1645, de peur qu'il ne servît de refuge aux navires barbaresques pendant que l'escadre pontificale était occupée à Candie. M. Borsari inclinerait à croire que là était aussi, dans l'antiquité, à la station de la voie Aurélienne dénommée *Punicum* sur la carte de Peutinger, le port de la colonie de *Castrum Novum*, dont l'emplacement correspond au lieu dit « *la Chiaruccia* », situé deux ou trois milles plus au nord[3]. Il s'y voit encore à fleur d'eau un reste de môle. Le sommet du promontoire, sur le site même du château médiéval et des fortifications élevées par Grégoire XV, était occupé par une importante villa romaine, dont les substructions couvrent le terrain appelé aujourd'hui « *il Giardino* » et que la présence d'une conduite de plomb, marquée de ce nom, pourrait désigner comme étant celle d'un Cn. Domitius Annius Ulpianus, peut-être le jurisconsulte et préfet du prétoire mort en 228. La duchesse de Sermoneta y fit faire, de 1838 à 1840, des fouilles, qui amenèrent entre autres la découverte d'une belle statue de Méléagre[4],

1. Inventaire MNC., n° 2332 ; Héron de Villefosse et Michon, *Musée du Louvre, Département des antiquités grecques et romaines, Acquisitions de l'année 1898*, p. 1, n° 3.

2. Petersen, *Römische Mittheilungen*, 1895, p. 92 ; Borsari, *Notizie degli scavi*, 1895, p. 196.

3. Borsari, p. 199.

4. Feuerbach, *Annali dell' Instituto*, 1843, p. 237-265.

analogue au fameux Méléagre du Vatican[1], supérieure même par le travail à celui-ci, statue qui est aujourd'hui au musée de Berlin[2]. Des constructions toutes semblables, restes évidents, elles aussi, d'une riche demeure, furent mises au jour au mois de mai 1895, quelques centaines de mètres plus à l'est, dans la propriété du marquis Sacchetti : M. Borsari ne doute pas que, quoique séparées par la route moderne, mais non, semble-t-il, par la voie antique, elles n'appartiennent à la même villa d'où provient la statue conservée à Berlin[3]. Le propriétaire, dans ce cas, avait un goût particulier pour ces images de beaux chasseurs. Dans une chambre rectangulaire, au centre de laquelle était une vasque, les fouilles amenèrent, en effet, la trouvaille d'un second exemplaire du même type, en marbre grec, d'une rare beauté d'exécution, dont malheureusement toute la partie inférieure du corps depuis le haut des jambes a disparu[4]. La statue y avait été jetée au milieu de débris portant la trace du feu, pêle-mêle avec un groupe de Bacchus accompagné d'un Panisque[5], un Apollon couronné de lierre ayant son carquois suspendu à un tronc d'arbre[6], un bas-relief représentant Jupiter assis qui reçoit des mains d'un personnage debout, sans doute Mercure, Bacchus enfant[7], et enfin la tête d'Athéna qui nous occupe.

Il ne s'agit pas d'ailleurs d'une tête isolée, ni d'un buste, mais

1. Helbig, *Führer durch die Sammlungen kl. Altertümer in Rom*, t. I², n° 137.

2. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 215.

3. Borsari, p. 200.

4. Borsari, p. 196-197, fig. 1 et 2. La statue est aujourd'hui aux États-Unis, à Cambridge (Massachusetts), au Fogg Art Museum de la Harvard University, et vient d'être publiée et reproduite, sous le titre de *The Harvard Meleager*, par M. R. Norton dans *The Harvard graduate's Magazine*, t. VIII, 1900, p. 485 à 489 (*American Journal of archaeology*, 1900, p. 52). M. E. von Mach en a fait, de son côté, l'objet d'une lecture à la réunion de l'Archaeological Institute of America tenue à Philadelphie à la fin de décembre 1900 (*Jahrbuch des Instituts, Arch. Anzeiger*, 1901, p. 27).

5. Borsari, p. 195.

6. *Ibid.*, p. 197.

7. *Ibid.*, p. 197-198, fig. 3. Il semble que ces diverses sculptures soient aussi passées en Amérique, car dans le numéro du 24 juin 1899 de l'*Athenaeum* M. R. Lanciani annonçait la vente à l'étranger de l'ensemble des marbres découverts en 1895 à Santa-Marinella (*American Journal of archaeology*, 1899, p. 536).

d'une tête faite à part pour s'encastrer dans la cavité que présentait un torse destiné à la recevoir et compléter ainsi une statue. La partie inférieure du marbre, suivant une technique très fréquente, a été taillée dans ce dessein de manière à s'adapter à la cavité. Il est même possible de juger, d'après l'axe de l'ovale suivant lequel se découpe le bord, que la tête était légèrement tournée sur le corps avec le regard dirigé vers sa droite. La tête, prise depuis l'extrémité de la partie encastrée jusqu'au haut de ce qui subsiste de l'animal qui portait le panache, mesure $0^{m},405$: en réalité la seule partie à compter, la seule visible, depuis le bas de la gorge, ne dépasse pas $0^{m},345$. Le nez est presque entièrement détruit avec une partie de la lèvre supérieure. Des boucles de la chevelure qui, de part et d'autre, s'échappent du casque et descendent sur les joues en avant des oreilles jusqu'au niveau inférieur du lobe, quelques mèches, en particulier à droite, sont brisées. De même l'extrémité de la longue boucle qui tombe jusque sur l'épaule manque, et, du côté gauche surtout, on reconnaît nettement qu'elle devait se terminer sur le bloc de marbre dans lequel était sculpté le reste de la statue. Il y a, en outre, plusieurs éraflures, dont une assez fâcheuse au-dessus de l'œil et une autre à la joue du côté droit. Sur le casque, la majeure partie des animaux qui le décoraient a disparu; seules les parties qui faisaient presque corps avec le fond subsistent. Si l'on ajoute, enfin, que l'épiderme du marbre a partout souffert du séjour dans le sol et ne se recommande pas par une teinte agréable, l'on comprendra aisément que l'aspect ne soit pas particulièrement plaisant. Le marbre lui-même est un marbre à grain assez gros, à paillettes brillantes, qui ne semble pas, autant qu'on ose se prononcer en ces matières, du marbre italien. Mais, de toute façon, le travail, où l'emploi de la virole est nettement reconnaissable dans la chevelure, indique une date assez basse et qui ne saurait guère être antérieure à l'époque romaine. L'œuvre, pour tout dire, ne se signale pas par une qualité d'art bien relevée et l'intérêt en est avant tout un intérêt archéologique.

L'ornementation du casque, en effet, nous avertit que nous sommes

en présence d'une réplique de l'Athéna Parthénos, et, quoique la réplique ne soit pas extrêmement soignée, le sculpteur pourtant a certainement fait effort pour reproduire de son mieux le caractère de l'œuvre qu'il copiait. La construction de la figure est, si l'on peut dire, dans la donnée phidiesque, massive et pleine, avec le menton fort et accentué : nous y retrouvons assez ces traits que l'on a indiqués avec raison comme caractérisant la manière de Phidias, « l'ovale du visage plutôt court, aussi large en bas qu'en haut, les yeux écartés, le nez fort et court formant une ligne droite avec le front, la bouche aux lèvres charnues entr'ouvertes, les mâchoires puissantes[1] ». La facture des yeux elle-même n'est pas mauvaise et la façon dont ils se profilent sous l'arcade sourcilière, dont sont traitées les paupières, a peut-être gardé quelque reflet du modèle. Mais aller plus loin serait à coup sûr dangereux. A dire vrai, ce n'est guère que pour une seule partie que la reconstitution, sinon la ressemblance de l'original se laisse à peu près atteindre, et ce que nous sommes surtout en droit de rechercher dans la réplique, c'est tout ce qui a trait à la disposition et à l'ornementation du casque, comment les lignes s'en découpaient et encadraient les parties nues en ivoire, comment en particulier il se comportait de manière à laisser visibles quelques mèches de la chevelure, quels en étaient enfin le couronnement et les accessoires.

La description de Pausanias se réduit, on le sait, à ces quelques mots : sur le milieu du casque de la déesse repose l'image d'un sphinx et de chaque côté du casque sont sculptés des griffons, μέσῳ μὲν οὖν ἐπίκειται οἱ τῷ κράνει Σφιγγὸς εἰκών, καθ' ἑκάτερον δὲ τοῦ κράνους γρῦπες εἰσιν ἐπειργασμένοι[2]. Mais est-on obligé de tenir Pausanias pour complet? Fr. Lenormant, en faisant connaître la statuette du Pnyx dont son père avait le premier reconnu la valeur[3], mais dont le témoignage sur ce point est nul puisque le casque y est laissé à l'état d'ébauche, se

1. P. Jamot, *L'Athéna Lemnia de Phidias*, *Revue archéologique*, 1895², p. 24.
2. Pausanias, 1, 24, 5.
3. Kavvadias, Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου, n° 123.

prononçait résolument pour une ornementation plus riche[1], dont il empruntait les traits à la célèbre gemme d'Aspasios, du cabinet de Vienne, sur laquelle on voit en avant du casque, au-dessus du front de la déesse, une ligne d'animaux saillant à mi-corps[2]. L'opinion contraire fut vivement soutenue par Beulé[3]. La découverte, en 1880, de la statuette du Varvakeion, plus grande et d'une exécution à la fois plus complète et plus soignée[4], apporta un nouvel élément à la discussion. M. A. Hauvette, qui la fit le premier connaître aux savants français[5], en décrivit le casque en ces termes : « Il porte au sommet un sphinx... ; au-dessous, à droite et à gauche, mais un peu en arrière, deux griffons se font pendant l'un à l'autre. » Et il ajoutait : « Dans une œuvre aussi soignée que la nôtre, un artiste capable de sculpter avec autant de finesse le sphinx et les deux griffons n'aurait pas, ce me semble, négligé un motif aussi saillant que les huit chevaux de face. C'est là une raison nouvelle que j'ajouterais volontiers à celles qu'a déjà données M. Beulé pour s'en tenir au témoignage de Pausanias[6]. » Mais l'avant-corps d'un des animaux latéraux du cimier, retrouvé après coup, montra que c'étaient, non des griffons, mais des Pégases[7]. L'accord avec Pausanias, auquel on prétendait se tenir, n'existait donc plus, ou plutôt cet accord il faut le chercher en reportant, comme le

1. Fr. Lenormant, *La Minerve du Parthénon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 214, 222.

2. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 542, fig. 274. La meilleure reproduction est l'agrandissement photographique joint par M. Loescheke à son étude sur une tête de la Parthénos conservée au musée de Cologne (*Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, pl. I, 4).

3. *L'Acropole d'Athènes*, t. II, p. 185; *La statuaire d'or et d'argent, La Minerve de M. Simart*, *Revue des Deux Mondes*, 1856, t. I, p. 568; *Monnaies d'Athènes*, p. 95.

4. Kavvadias, Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ Μουσείου, n° 129.

5. *Statue d'Athéné trouvée à Athènes près du Varvakeion*, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. V, 1881, p. 54-63.

6. *Ibid.*, p. 57.

7. Il a été reproduit pour la première fois dans la pl. I de l'étude de M. Schreiber, *Die Athena Parthenos des Phidias*, *Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, t. VIII, 1883, p. 545-642. Dès avant, d'ailleurs, M. Lange, dans les premières pages mêmes où il signalait la statue, avait reconnu la véritable nature des animaux, *Athenische Mittheilungen*, t. V, 1880, p. 373.

suggéra M. de Kieseritzky, ce qui est dit des griffons, καθ' ἑκάτερον τοῦ κράνους ἐπειργασμένοι, aux figures qui décoraient les garde-joues relevés[1].

L'opinion presque unanime, par suite, n'hésite plus aujourd'hui à donner raison à la théorie de Lenormant contre celle de Beulé, mais les divergences de vues se font jour dès qu'on descend aux détails. La rangée d'animaux antérieure une fois admise, il faut encore en déterminer l'espèce, la forme, le nombre. Il n'y a même point entente sur la nature des trois animaux du sommet, et c'est ainsi que, à la suite de la découverte de la statue du Varvakeion, deux théories se sont fait jour. L'une, soutenue par M. Lange et avec de légères variantes par M. de Kieseritzky dans leurs articles sur l'Athéna Parthénos[2], admet, comme dans la statuette, un sphinx et deux Pégases. M. Schreiber, au contraire, dans ses différentes études[3], préfère prendre pour guide la statue du Louvre connue sous le nom de Minerve au collier[4], et croit à l'existence de trois sphinx.

Il ne saurait être question ici de reprendre dans le détail toute la discussion. Mais puisque aussi bien la Minerve au collier, qui devrait être l'une des gloires du Louvre, est trop peu connue et qu'on pouvait encore tout récemment, jusqu'à la publication de la dernière livraison des *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur* de Brunn-

1. G. Kieseritzky, *Athena Parthenos der Ermitage*, *Athenische Mittheilungen*, t. VIII, 1883, p. 299. M. de Kieseritzky fait remarquer que Pausanias dit καθ' ἑκάτερον δὲ τοῦ κράνους, non τῆς Σφιγγός et, d'autre part, que le mot ἐπεργάζεσθαι désigne proprement le travail du bas-relief et non de la ronde-bosse. M. Frazer, dans son commentaire de Pausanias (*Pausanias's description of Greece*, t. II, p. 316), adopte l'opinion de M. de Kieseritzky.

2. K. Lange, *Die Athena Parthenos*, *Athenische Mittheilungen*, t. V, 1880, p. 370-379; t. VI, p. 56-94, pl. I et II; G. Kieseritzky, *Athena Parthenos der Ermitage*, *Ibid.*, t. VIII, 1883, p. 291-315 et pl. XV.

3. Th. Schreiber, *Die Athena Parthenos des Phidias*, *Abhandlungen der philologisch-historischen Classe der kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, t. VIII, 1883, p. 545-642, pl. I-IV; *Neue Parthenosstudien*, *Archaeologische Zeitung*, 1883, p. 193-214, et 276-306.

4. Fröhner, *Notice de la sculpture antique*, n° 112; *Catalogue sommaire des marbres antiques*, n° 91.

Bruckmann continués par M. P. Arndt[1], exprimer, avec M. Schreiber[2] le regret qu'il n'en existât pas de bonne reproduction, nous n'avons pas cru superflu de faire reproduire ci-dessous la tête de cette statue (fig. 1 et 2) et de consacrer quelques lignes à la critique de l'apport qu'elle peut fournir à la solution du problème. « Il paraît probable, se bornait à en dire M. Fröhner[3], que notre statue est une imitation de quelque idole célèbre. » M. de Clarac, pourtant, dans son *Musée de sculpture*, avait déjà remarqué que le casque « surmonté d'un sphinx et de deux griffons rappelle celui de la Minerve du Parthénon[4] ». Fr. Lenormant, de son côté, en avait donné un dessin dans ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts* sur la Minerve du Parthénon[5]. La monographie de M. Michaelis sur le Parthénon, enfin, l'indique nettement comme l'un des éléments de la reconstitution de la Parthénos[6]. M. Schreiber va plus loin encore, et, de toutes les répliques, c'est celle peut-être dont il met au premier rang le témoignage. Les bas-reliefs, les médailles, les peintures de vases ne doivent, selon lui, venir qu'en seconde ligne, et l'archéologue doit s'adresser d'abord à la statuaire; si, dans celle-ci même, la statuette du Varvakeion a le mérite de sa meilleure conservation, elle a l'inconvénient de sa petitesse, et, pour les détails, ce sont les copies plus grandes, parmi elles, insiste-t-il, tout particulièrement la Minerve au collier, qui doivent servir de guide[7]. Telle est aussi, en particulier pour ce qui concerne le casque, l'opinion de M. Arndt[8].

1. Livraison CIII, 1900, pl. 512. La statue y est reproduite en pied, de face; puis de dos, plus petite; et, en outre, la tête seule de face et de profil, plus grande.

2. *Neue Parthenosstudien*, p. 209.

3. *Notice de la sculpture antique*, p. 143.

4. Texte, t. III, p. 165.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 211.

6. *Der Parthenon*, p. 278.

7. Voyez en particulier *Neue Parthenosstudien*, p. 306.

8. Notice de la pl. 512 des *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*. M. Arndt admettrait même que la présence du collier, qu'on a considéré comme une addition du copiste, mais qui se retrouve sur la gemme d'Aspasios, serait un détail de l'original fidèlement conservé par la Minerve au collier : telle était déjà, contrairement à celle de Beulé (*Revue des Deux Mondes*, 1856, t. I, p. 574), l'opinion de Fr. Lenormant (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 221).

Il pourrait, il est vrai, y avoir, en ce qui concerne cette statue, à établir une distinction entre la tête et le corps, si, ainsi qu'on l'a toujours répété, Fr. Lenormant entre autres[1], elles étaient étrangères l'une à l'autre. Les marbres avaient paru différents à Visconti et Clarac[2], et M. Fröhner le répète : « Tête antique rapportée; statue en marbre de

Fig. 1 et 2.
Tête de la Minerve au collier.
(Musée du Louvre.)

Paros, la tête en marbre pentélique (j'ai constaté que les têtes des statues de Minerve sont souvent d'un marbre différent de celui du corps, sans qu'on puisse dire avec certitude qu'elles sont étrangères à

1. *Ibid.*, p. 210.

2. *Description des antiques*, éd. de 1820, n° 192; éd. de 1830, n° 522. Voyez aussi Clarac, *Musée de sculpture*, texte, t. III, p. 165.

ces statues)[1]. » L'étiquette placée sous la statue par M. Ch. Ravaisson-Mollien, conservateur-adjoint des antiquités grecques et romaines, indique, à l'inverse, le corps comme en marbre pentélique et la tête et le cou en marbre de Paros; plus formelle que M. Fröhner, elle fait de la tête la tête d'une autre statue. Il ne me semble pas qu'il en soit ainsi. La tête seule a un aspect quelque peu différent du reste, qui tient au poli plus poussé du visage. Le cou, lui, ne diffère pas à vue d'œil de l'ensemble du corps. Mais, d'une part, entre la tête proprement dite et le cou, il y a, en un point au moins, sur la partie droite et près des trois perles du collier placées de ce côté, qui sont antiques, une adaptation parfaite et une continuité qui ne permettent pas d'établir une disjonction. D'autre part, le cou lui-même s'ajuste si exactement dans la cavité que limitent les bords de l'égide, il présente, tant pour les mèches latérales que pour la partie de la chevelure qui tombe dans le dos, une si juste concordance avec le torse qu'il est impossible d'admettre l'existence d'une tête antique où se trouverait fortuitement l'ensemble de ces coïncidences. La conclusion qui s'impose est que presque certainement tête et corps sont du même marbre[2], que certainement elles ont été faites l'une pour l'autre[3]. Mais revenons à la tête. M. Schreiber, et là me paraît être son tort, ne l'a pas prise telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, mais telle que la donne un dessin du recueil de Cobourg reproduisant la statue. Sur ce dessin, le couronnement est formé par trois sphinx, et M. Schreiber estime qu'on peut s'y fier. Le dessinateur, pense-t-il, n'a pas dû inventer. Mais n'a-t-il pu se tromper? M. Schreiber lui-même reconnaît qu'en ce qui concerne la rangée antérieure d'animaux, qui sont indiqués comme des chiens ou des loups, leur nature devait être peu

1. *Notice de la sculpture antique*, p. 143. M. Michaelis (*Der Parthenon*, p. 278) indique aussi la dualité des marbres.

2. Le marbre du corps, généralement considéré comme du marbre de Paros, serait lui-même, d'après M. Furtwängler, dont l'avis est rapporté par M. Arndt, du pentélique.

3. M. Arndt, dont la notice ne m'a été connue qu'après la rédaction de ces pages, ne fait plus de doute sur l'appartenance.

distincte et que l'artiste se trouvait libre de faire à sa guise[1]. L'était-il beaucoup moins pour les supports des panaches latéraux? D'ailleurs, est-il vraisemblable que ces animaux fussent, au XVI^e^ siècle, conservés sur l'original[2]? Si non, l'argumentation pèche par la base. Il n'y a donc guère lieu, je crois, d'accorder tant d'importance au dessin. Seule la statue elle-même doit entrer en considération. Le casque, tel qu'on pouvait le voir au Louvre, était complété et restauré en plâtre, et ces restaurations, qui viennent seulement d'être enlevées, montraient, de chaque côté de l'animal central, dont la tête et le cou étaient également refaits mais qui est certainement un sphinx, deux griffons. Il ne reste, en réalité, de ceux-ci, que les corps; la tête et tout le cou, depuis sa naissance, manquent; de même les ailes, moins toutefois l'attache de l'une qui suffit à témoigner que les animaux étaient ailés. Les pieds fort mutilés, sans laisser reconnaître avec certitude s'ils portent des sabots comme feraient des Pégases, ou des griffes comme des griffons, seraient plutôt en faveur des premiers; mais l'avant-corps, qui paraît plus développé que la croupe, surtout la queue, longue et sinueuse, du côté droit au moins, sont assez peu d'un cheval[3]. Dans le doute, il est donc permis d'admettre, comme M. Schreiber avoue qu'il le ferait sans le dessin, l'existence réelle de deux griffons[4]. Notons encore que ces animaux, quels qu'ils soient, sont allongés, les jambes étendues et soudées au fond, et non pas comme les Pégases de la statuette du Varvakeion debout, ou peu s'en faut, sur les pattes de devant découpées à jour. La Minerve au collier montre encore, en avant, une rangée d'animaux trop endommagés eux aussi pour qu'on en puisse fixer résolument la nature[5], mais où se reconnaît, comme sur la gemme

1. Voyez *Die Athena Parthenos des Phidias*, p. 593 et suiv.; *Neue Parthenosstudien*, p. 198.

2. M. Arndt, qui suit M. Schreiber, me paraît supposer sans raison suffisante que les mutilations ne se seraient produites que depuis cette époque.

3. Voyez pourtant la queue des Pégases de la statue du Varvakeion.

4. *Die Athena Parthenos des Phidias*, p. 593.

5. M. Schreiber indique que M. Loeschcke serait porté à y reconnaître des chevaux et des griffons alternant (*Neue Parthenosstudien*, p. 209, note 26); mais M. Loeschcke, ayant

d'Aspasios et sur les médaillons de Koul-Oba[1], et mieux que sur ces petits monuments[2], l'alternance de deux types d'avant-corps d'animaux différents, les uns ailés, de dimensions supérieures, les autres moindres et, semble-t-il, sans ailes. Au milieu, devant les pattes du sphinx, se trouvait un animal plus grand, dont la place seule est visible, mais dont il ne subsiste rien. De part et d'autre, la succession est la suivante : à gauche, restes d'un petit avant-corps, grand assez bien conservé, petit mutilé, traces de l'aile d'un grand, enfin petit incomplet; à droite, petit très mutilé, grand assez bien conservé, place d'un petit, restes d'un grand, petit dont la partie conservée donnerait l'illusion d'une taille un peu plus grande que les autres. Des deux garde-joues, enfin, le gauche, qui semble avoir été fait d'une pièce rapportée, manque entièrement. Il n'y a plus que l'extrémité inférieure du droit, qui ne paraît pas avoir porté de représentation.

Les éléments du problème, depuis l'époque où écrivait M. Schreiber, se sont d'ailleurs modifiés par la découverte d'une nouvelle tête, trouvée à Rome en 1885 dans les jardins de Salluste, qui, de la collection de M. de Kauffmann, est passée au musée de Berlin[3]. De cette tête il a été donné de trop exactes chromotypies[4] et des descriptions trop précises pour que nous ayons à y revenir longuement. Indiquons seulement que, comme la tête que vient d'acquérir le Louvre, à laquelle elle est certainement supérieure par l'exécution, elle s'encastrait dans une statue et que, quoique d'époque romaine, le marbre en est grec, sûrement non italien; qu'elle présente la même disposition de la chevelure sur les joues, avec, de part et d'autre, une longue boucle

eu à revenir sur la Minerve au collier, à propos de la tête de la Parthénos conservée au musée de Cologne dont il a été question plus haut, ne se prononce pas sur la nature des animaux qui y occupent la partie antérieure du casque.

1. M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 543, fig. 275.

2. M. Collignon, par exemple (*ibid.*, p. 543), et M. Frazer (*Pausanias's description of Greece*, t. II, p. 316) ne croient à l'existence sur la gemme d'Aspasios que d'avant-corps de chevaux au galop, et non de griffons et de biches alternés.

3. *Beschreibung der antiken Skulpturen*, n° 76 A.

4. *Antike Denkmäler*, t. I, pl. 3.

tombant sur les épaules; que, comme elle encore, elle a le regard légèrement tourné vers la droite. D'accord avec la statuette du Varvakeion, la tête de Berlin porte pour soutenir les panaches latéraux, à côté du sphinx que donnent toutes les répliques, deux Pégases, et leur témoignage réuni prend ainsi sur ce point une valeur presque décisive. En avant, elle montre, ainsi que nous venons de le signaler sur la tête de la Minerve au collier, l'alternance d'animaux ailés plus grands et d'autres de dimensions moindres. Mais si la tête de Berlin, souvent publiée, est trop connue pour qu'il soit besoin d'y insister, il n'en est pas de même d'une autre tête, découverte à Cologne et conservée au musée de cette ville[1], qui, quoique bien inférieure au point de vue de l'art et très endommagée, me semble avoir elle aussi au point de vue archéologique un notable intérêt. M. Collignon lui-même, dans son *Histoire de la sculpture grecque,* déclare n'avoir pas pris connaissance de l'étude qui venait de lui être consacrée[2]. La parenté est grande entre elle et la tête du Louvre, avec l'avantage pour la nôtre d'être beaucoup mieux conservée. Nous serons ainsi amené à établir entre les deux répliques, celle de Cologne demeurée presque ignorée en France au moins (fig. 3 et 4) et celle du Louvre inédite (fig. 5 et 6), un fréquent parallèle, en prenant pour guide la savante et minutieuse notice de M. G. Loeschcke[3].

Il est devenu de mode, dans les publications archéologiques, de dresser en colonnes de chiffres des tableaux de mensurations relevées au compas entre des points de repère établis, et voici, pour nous conformer à cette habitude, quelles seraient les proportions respectives de la tête du Louvre et de la tête de Cologne :

1. Trouvée en 1882 et signalée brièvement par M. Schaafhausen dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, 1886, heft LXXXI, p. 237, elle a été donnée par le propriétaire du terrain, M. R. Heuser, au Wallraf-Richartz-Museum. La véritable nature en fut reconnue par M. U. Köhler, qui la signala à M. Furtwängler (*Jahrbuch des Instituts*, t. IV, 1889, p. 47).

2. T. I, p. 539, note 3.

3. *Kopf der Athena Parthenos des Pheidias, Festschrift zum fünfzigjährigen Jubilaüm der Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande,* 1891, p. 1-22, et pl. I.

DIMENSIONS	TÊTE DU LOUVRE	TÊTE DE COLOGNE
Du bord du casque au menton.	0,140	0,145
Du bord du casque à la bouche.	0,090	0,097
Du menton à l'angle intérieur de l'œil.	0,105	0,098
Du bord du casque à l'extrémité du nez.	0,080	env. 0,087
De l'aile du nez au lobe de l'oreille.	0,088	0,086
Du bord du casque à l'œil.	0,036	0,047
Du menton à la bouche.	0,050	0,046
Largeur de la bouche.	0,038	0,036
De l'angle intérieur d'un œil à l'autre.	0,025	0,025
Du globe d'un œil à l'autre.	0,038	0,032
De l'angle extérieur d'un œil à l'autre.	0,080	0,083

Mais, répétons-le, médiocre est la confiance que doivent, à notre avis, inspirer des chiffres de cette sorte, alors même que le compas est tenu par une main habile, et l'on a remarqué avec raison que « le même objet, pour peu que ce ne soit pas une surface plane, mesuré sans parti pris par deux personnes différentes, ou à la rigueur par la même personne à deux moments différents, ne donne jamais les mêmes mesures[1] ». La seule conclusion qu'on pourrait, croyons-nous, tirer du rapprochement serait que la tête du Louvre, un peu plus courte dans l'ensemble, aurait le menton un peu plus fort, peut-être les yeux un peu plus écartés, et surtout que le casque y descend plus bas sur le front.

La comparaison, pour être utile, doit porter plus spécialement sur ce casque, sa forme, sa décoration, ses attributs.

D'une manière générale, le casque, sur toutes les répliques de la Parthénos, est le casque attique avec timbre épousant la forme du crâne, couvre-nuque et garde-joues relevés laissant les oreilles découvertes. Mais, dans le casque attique lui-même, il y a, suivant les répliques, bien des variantes.

1. P. Jamot, *L'Athéna Lemnia de Phidias*, *Revue archéologique*, 1893², p. 21.

S'agit-il, par exemple, du couvre-nuque, remarque M. Loeschcke, les unes, comme la gemme d'Aspasios, selon lui les plus proches apparentées à l'original, lui donnent un développement considérable avec des pointes sur les côtés ; d'autres, comme la tête de Cologne, le réduisent à n'être que le simple prolongement de la calotte ; d'autres, et c'est parmi elles que se range la tête du Louvre, se tiennent entre les deux[1]. Le couvre-nuque, plus long que sur la tête de Cologne, où il s'arrête bien au-dessus du niveau du menton, y est, comme sur celle-ci, coupé droit.

Les deux têtes, en revanche, se retrouvent semblables par la présence d'un même ornement, dont elles sont presque seules à nous faire connaître l'aspect. Il est probable, remarque encore M. Loeschcke[2], que sur la Parthénos elle-même une décoration très riche s'étendait à tout le casque, et c'est ainsi, par exemple, que la gemme d'Aspasios et un moule en terre cuite[3] nous montrent précisément le couvre-nuque couvert d'enroulements. Ici, sur les deux exemplaires qui nous occupent, ce qu'ils nous rendent au contraire, c'est l'ornement qui couvrait, sur l'arrière du crâne, la partie principale du timbre. Sans recourir à une longue description, les reproductions ci-jointes montrent comment il se compose d'une bande en relief qui prend naissance sous le sphinx et descend verticalement jusque sur la nuque, où elle s'élargit et se recourbe de part et d'autre en deux spirales opposées.

Les répliques se partagent également en deux classes en ce qui concerne la partie antérieure du casque, sur le front. Ici aussi, les unes, les petits monuments surtout, le montrent coupé droit, les autres indiquent un écu triangulaire, terminé par une pointe qui s'avance entre les deux yeux[4]. Mais, mieux que sur la plupart, on reconnaît

1. G. Loeschcke, *Kopf der Athena Parthenos*, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 6.

3. Il est aujourd'hui au musée de Berlin, qui l'a acquis à la vente de la collection Gréau, et est reproduit par M. Fröhner (*Terres cuites de la collection Gréau*, pl. xcv) et par M. Loeschcke, à la p. 6 de son étude.

4. *Kopf der Athena Parthenos*, p. 8.

le rebord qui, en haut, limite cet écu et le sépare du timbre proprement dit. Du même coup, la présence de ce rebord indique que la rangée des avant-corps d'animaux se projetait en avant, détachée du fond : sur la Minerve au collier et sur la tête de Cologne, les pattes, au contraire, restent attachées au casque, et sur ce point le nouvel exemplaire est, selon toute vraisemblance, plus voisin de la véritable Parthénos.

Fig. 3. — Tête d'Athéna Parthénos.
(Musée de Cologne.)

L'existence même de ces avant-corps sur l'original était déjà prouvée par le témoignage concordant de la gemme d'Aspasios, des médaillons de Koul-Oba, des tétradrachmes attiques de la Minerve au collier et de la tête, de Berlin; mais par leurs dimensions inégales sur la tête du Louvre se trouve confirmée la disposition alternante que seules quelques-unes de ces répliques laissaient déjà reconnaître[1]. Un avant-corps ailé et plus gros est conservé, moins les pattes et la tête, près du garde-joue gauche, un avant-corps plus petit à côté. L'emplacement de trois autres avant-corps, à la suite, se laisse aussi reconnaître, soit cinq en tout seulement. Nombre et arrangement sont ceux de la tête de Berlin, où les trois avant-corps ailés et plus grands occupent aussi le centre et les extrémités. Sur la tête de

Fig. 4. — Tête d'Athéna Parthénos.
(Musée de Cologne.)

1. Il ne me semble donc pas qu'il y ait de raison sérieuse pour considérer, avec M. Frazer (*Pausanias's description of Greece*, t. II, p. 317), le fait même de cette alternance sur l'original comme un point restant douteux.

Fig. 5. — Tête d'Athéna Parthénos.
(Musée du Louvre.)

Cologne, au contraire, et sur la gemme d'Aspasios, ainsi que sur la tête de la Minerve au collier, où les avant-corps sont respectivement au nombre de sept et de onze, les extrémités sont occupées par deux des avant-corps les plus petits. M. Loeschcke, je ne sais pour quel motif, préfère cette disposition qui, dit-il, devait avoir été adoptée sur l'original pour laisser deux petits avant-corps près des garde-joues, et il en conclut que le nombre de onze avant-corps doit être le vrai : treize n'est pas possible dans cette combinaison, si l'on veut donner à un grand avant-corps la place médiane, et le nombre de quinze eût été trop élevé et eût rendu les animaux trop petits[1]. Il me semble que, sur ce point, il peut y avoir au moins quelque doute, comme aussi peut-être sur la nature même des animaux, dont aucune réplique de grandes dimensions ne présente d'exemplaire entièrement conservé[2]. Selon toute vraisemblance, pour-

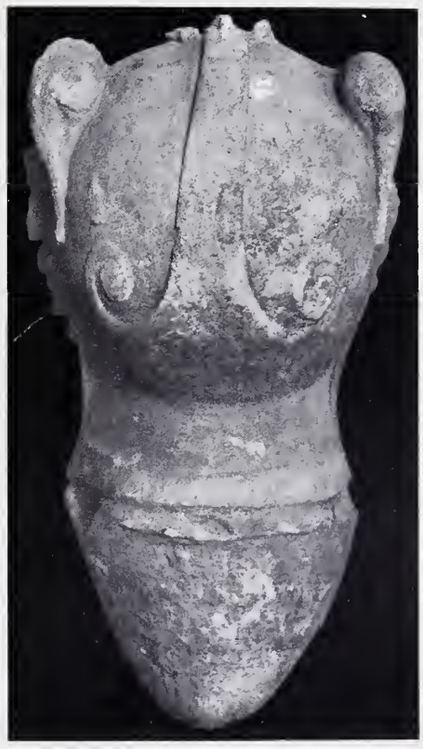


Fig. 6. — Tête d'Athéna Parthénos.
(Musée du Louvre.

1. G. Loeschcke, *Kopf der Athena Parthenos*, p. 9.

2. Il s'ensuit que sur la tête de Berlin, par exemple, le catalogue indique des griffons et des biches (*Beschreibung der antiken Skulpturen*, p. 40), indication d'abord donnée aussi par M. Furtwängler (*Deutsche Litteraturzeitung*, 1887, p. 1313), alors que celui-ci maintenant croit à des Pégases et à des biches (*Jahrbuch des Instituts*, t. IV, 1889,

tant, l'alternance devait se faire entre des avant-corps de biches et des avant-corps de Pégases.

Il n'y pas à s'arrêter longtemps à l'animal qui couronnait le casque et dont ne subsistent que les extrémités des pattes et la queue étendue sur le bandeau. Sur toutes les répliques, on le sait, l'animal, ainsi que le rapporte Pausanias de l'original, est un sphinx, et c'était donc, sur notre tête aussi, un sphinx, auquel conviennent d'ailleurs les pattes de lion encore visibles. Les pattes de derrière sont ramenées sous le corps, les pattes de devant étendues, et, si l'on en juge par la partie adhérente, peut-être un peu plus allongées que sur la statuette du Varvakeion.

Moins dressées aussi, et de beaucoup, sont les deux bêtes latérales. La statuette du Varvakeion, nous l'avons indiqué, montre leurs pattes de devant, sinon verticales, au moins à peine pliées aux genoux, entièrement détachées et ne s'appuyant guère que par les sabots. Ici, tout l'avant-train manque; mais la pose des jambes de derrière projetées très en arrière et l'allongement du corps suffisent à indiquer qu'elles avaient, comme le sphinx central, les jambes de devant étendues, mais sans doute portant à peine sur le fond : du moins nulle trace ne s'en voit plus sur le timbre du casque. Il n'y a non plus nulle trace ni sur ces animaux, ni d'ailleurs sur le sphinx, des panaches qu'ils devaient porter. Mais, ainsi que M. Loeschcke le note pour la tête de Cologne, et la remarque vaut pour la nôtre, le fait que le sculpteur n'a pas découpé les animaux en ronde-bosse, mais les a laissés par tout un flanc attachés au fond comme pour leur donner plus de solidité, induirait à croire à l'existence de panaches disparus. Leur ab-

p. 47). Sur les petits monuments, d'autre part, la difficulté est très grande de distinguer l'exacte nature des animaux, et, pour ce qui est de la seule gemme d'Aspasios, l'on voit Fr. Lenormant (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 214) et Brunn (*Geschichte der griechischen Kunstler*², t. II, p. 323), M. Lange (*Athenische Mittheilungen*, t. V, 1881, p. 81), M. Collignon (*Histoire de la sculpture grecque*, t. I, p. 542), M. Frazer (*Pausanias's description of Greece*, t. II, p. 216) reconnaître des chevaux; M. de Kieseritzky (*Athenische Mittheilungen*, t. VIII, 1883, p. 301) des Pégases; M. Furtwängler (*Jahrbuch des Instituts*, t. IV, 1889, p. 47 et *Die antiken Gemmen*, t. II, p. 236, pl. XLIX, n° 12) et M. Loeschcke (*Kopf der Athena Parthenos*, p. 9) des Pégases et des biches.

sence, s'ils manquaient, ne s'expliquerait de toute manière que par la difficulté de les travailler dans le marbre, et c'est bien le casque à triple aigrette, qui se voit encore sur la statuette du Varvakeion, le plus riche des casques en usage à Athènes au v^e^ siècle, que Phidias avait donné à son Athéna[1]. Il semble bien aussi que, conformément à l'original, où l'existence de deux Pégases est à peu près certaine[2], ce soient deux Pégases que portait le casque de la tête du Louvre. Leur queue pourra paraître bien longue, à en juger par la trace du point où s'en trouvait l'extrémité, et, par là, ils se rapprocheraient des animaux du casque de la Minerve au collier[3], mais les pieds ont des sabots de cheval. Le corps, de son côté, ne peut non plus convenir à des griffons, variante qu'offrent, nous l'avons dit, quelques répliques, moins encore à des sphinx, comme M. Schreiber en rétablissait et comme M. Loeschcke l'admet encore sur la Minerve au collier[4]. Il ne saurait, d'autre part, être question, ainsi que M. Loeschcke croit en reconnaître l'existence sur la tête de Cologne, d'animaux comme des loups. La présence de loups sur cette dernière est à coup sûr étrange, et peut-être, dans l'état de mutilation où se présente la tête, convient-il de garder quelque doute[5]. M. Loeschcke, du moins, en tente une explication, en suggérant que cette tête faite par des Romains pour des Romains serait en réalité, non la déesse grecque Athéna, mais Minerve, et non pas une Minerve quelconque, mais la divinité tutélaire elle-même de la légion I *Minervia,* longtemps cantonnée dans la Germanie inférieure : statue de culte d'un des corps de l'armée romaine, la déesse aurait reçu sur son casque le loup consacré à Mars pour témoigner par cet emblème qu'elle était là à titre de patronne guer-

1. *Kopf der Athena Parthenos*, p. 14-15.

2. Fr. Lenormant s'est trompé (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 217-218) en indiquant sur la gemme d'Aspasios deux griffons de part et d'autre du sphinx.

3. Voyez aussi la remarque déjà faite sur la statue du Varvakeion.

4. *Kopf der Athena Parthenos*, p. 15.

5. Il n'est pas inutile de rappeler à ce sujet que ce sont des animaux ressemblant à des chiens ou à des loups que donne le dessin du recueil de Cobourg pour la tête de la Minerve au collier, où pourtant les animaux ne devaient pas être tels (Th. Schreiber, *Die Athena Parthenos des Phidias*, p. 570).

rière de ce corps [1]. Il est clair qu'une telle explication, trop ingénieuse peut-être, n'a rien à faire avec la tête du Louvre trouvée dans une villa en pleine Italie et dans la région presque immédiatement voisine de Rome.

Restent enfin les garde-joues. Les partisans les plus convaincus de la valeur documentaire de la statuette du Varvakeion, M. Lange tout le premier [2], ne tirent pas argument de ce que, sur cette statuette, ils sont nus; les dimensions restreintes suffisent à en fournir la raison. Moins explicable semble la même absence de sujets sur la Minerve au collier ; mais sur celle-ci, remarquons-le, le garde-joue gauche manque entièrement, au point qu'on n'en voit plus la trace, et du droit seule une très petite partie dans le bas s'est conservée : la non-décoration des garde-joues dans l'état original n'est donc pas aussi certaine qu'elle le paraît. Sur la Parthénos elle-même étaient figurés des griffons : ainsi explique-t-on aujourd'hui le témoignage de Pausanias, et ce sont des griffons que, avec la gemme d'Aspasios [3] et les médaillons de Koul-Oba, avec la tête de Berlin et celle de Cologne, montre la tête du Louvre [4]. M. Loeschcke, toutefois, a signalé dans ces griffons deux variantes intéressantes : debout sur leurs pattes de derrière, ils étendaient leurs pattes de devant dans la partie supérieure du garde-joue; mais, tantôt les deux pattes postérieures posent également sur le sol, tantôt, dans les têtes de Berlin et de Cologne, l'une d'elles, portée en avant, s'appuie sur un degré. M. Loeschcke [5], en remarquant ce détail, jusque-là inaperçu, sur la tête de Cologne, concluait que sur

1. *Kopf der Athena Parthenos*, p. 15-16.

2. *Athenische Mittheilungen*, t. VI, 1881, p. 81.

3. Fr. Lenormant y indique à tort des Pégases (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 221).

4. Il n'y a guère de divergence, en ce qui concerne les couvre-oreilles, que sur le moule de terre cuite du musée de Berlin dont nous avons parlé plus haut : M. Loeschcke y signale, comme une singularité intéressante, la présence d'un personnage debout, nu, qu'il rapproche de certains types d'Héraklès (*Kopf der Athena Parthenos*, p. 12, note 1). Il peut être curieux de rappeler que, dans la Minerve qu'il exécuta pour le duc de Luynes, Simart figura en cette place des têtes d'Apollon radié, que critique Fr. Lenormant (*Gazette des Beaux-Arts*, 1860, t. VIII, p. 221).

5. *Kopf der Athena Parthenos*, p. 13.

l'original telle devait être l'attitude : ainsi disposés, avec la queue passée entre les jambes et ramenée devant celle qui porte à terre, les griffons ont l'avantage de mieux remplir le champ laissé libre au sculpteur. Il est intéressant, et c'est un nouvel argument à faire valoir, de retrouver cette particularité sur notre tête.

La tête que vient d'acquérir le Louvre, en résumé, apporte donc, nous avons essayé de le montrer, sur certains détails au moins, son appoint à la reconstitution de la tête de la statue de Phidias. Sans doute il est clair que ce n'est point une tête comme elle, que ce n'est d'ailleurs pas davantage aucune de celles qui nous sont parvenues qui peut nous rendre le visage de la Parthénos. Les répliques que nous possédons, et dont à maintes reprises on s'est appliqué à établir la liste qui s'augmente sans cesse, sont ici vouées à l'impuissance. Trop de raisons en sont cause. Les différences attribuables à l'époque à laquelle elles appartiennent fussent-elles même mises à part, il subsisterait le double obstacle presque insurmontable que créent les dimensions colossales jointes à la technique chryséléphantine. Jamais copie en marbre la plus fidèle, de grandeur nature ou même un peu supérieure, ne donnera sur ce point l'impression approchée de ce que fut l'original. Mais, pour s'appliquer surtout à une partie que l'on aurait tort de considérer comme négligeable, s'il est vrai que la célèbre statue était œuvre de toreutique aussi bien que de statuaire proprement dite, le témoignage de ces répliques, dont la nôtre vient non pas seulement grossir le nombre, mais fortifier ou préciser les renseignements, est-il donc pour cela sans valeur ? Il ne répond pas à notre désir de revoir en quelque sorte de nos yeux l'une des œuvres les plus fameuses de l'antiquité. Le prix n'en demeure pas moins grand pour l'archéologue dans l'impossibilité à laquelle il se heurtera toujours de ressusciter ce qui, pour l'œuvre exceptionnelle qu'était la Parthénos, ne pourrait revivre qu'avec la Parthénos.

ÉTIENNE MICHON.

PEINTURES

D'UN MANUSCRIT GREC

DE L'ÉVANGILE DE SAINT MATTHIEU

COPIÉ EN ONCIALES D'OR SUR PARCHEMIN POURPRÉ

ET RÉCEMMENT ACQUIS POUR

LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

PLANCHES XVI-XIX

La Bibliothèque nationale a eu récemment la bonne fortune d'enrichir ses collections d'un très ancien manuscrit grec de l'Évangile selon saint Matthieu, copié en magnifiques lettres onciales d'or sur parchemin pourpré, et dont les marges inférieures de quelques feuillets sont ornées de miniatures, qui représentent différentes scènes du Nouveau Testament et de la vie du Christ[1]. La découverte de ce volume est due à un officier français, M. le capitaine d'artillerie de la Taille, qui, au retour d'un voyage en Russie et en Arménie, vers la fin du mois de

1. Voir le *Journal des Savants*, cahier de mai 1900, p. 279-285.

décembre dernier, l'a acheté, sur la côte nord de l'Asie Mineure, d'une vieille femme de la colonie grecque de Sinope.

Le manuscrit dans son état actuel compte quarante-trois feuillets[1], de format grand in-4° (30 × 25 cent.), qui contiennent le texte des chapitres VII, XI et XIII à XXIV, avec quelques lacunes, de l'Évangile selon saint Matthieu, c'est-à-dire le tiers environ de cet évangile[2]. Chaque feuillet porte seize lignes d'une grande et belle écriture onciale, tracée à pleine page et dont chaque lettre mesure 7 millimètres de hauteur; il n'y a que quinze lignes aux pages accompagnées de peintures. Les caractères paléographiques de l'écriture, la comparaison qu'on peut faire de ce volume avec d'autres très anciens manuscrits grecs, copiés en lettres oncials d'argent sur parchemin pourpré, tels que la *Genèse* à peintures de Vienne, le *Psautier* de Zürich, les *Évangiles* à peintures de Rossano, ceux de Patmos ou de Saint-Pétersbourg et de Bérat d'Albanie, tout concourt à le faire remonter au VI^e^ ou au VII^e^ siècle, au temps du merveilleux développement des églises d'Asie, sous le règne de Justinien et de ses successeurs immédiats[3].

Les cinq miniatures qui ornent ce manuscrit, admirablement conservées, à l'exception d'une seule, sont peintes au bas des pages, dans les marges, et rappellent par leur disposition, leur composition et le mouvement des personnages, d'une manière générale le style

1. Un 44^e^ feuillet, qui se place entre les feuillets actuellement cotés 21 et 22 et contient les versets 9-16 du chapitre XVIII de saint Matthieu, est aujourd'hui conservé au musée du gymnase de Marioupol, au nord de la mer d'Azoff. L'existence de ce feuillet, communiqué récemment à la Société impériale archéologique russe par M. D. Aïnaloff, professeur à l'université de Kazan, m'a été très obligeamment signalée par M. J. J. Smirnoff, conservateur du Musée de l'Ermitage. Cf. le *Journal des Savants*, cahier d'avril 1901, p. 260-262.

2. Voir une description complète de ce manuscrit et l'édition du texte de saint Matthieu qu'il renferme dans les *Notices et Extraits des Manuscrits* (1901), t. XXXVI, p. 599-675. — Le volume a reçu le n° 1286 dans le fonds des manuscrits du Supplément grec de la Bibliothèque nationale.

3. C'est un de ces volumes contre le luxe desquels s'élevait déjà saint Jérôme, dans un passage maintes fois cité de sa préface au livre de Job : « Habeant qui volunt veteres « libros vel in membranis purpureis auro argentoque descriptos, vel uncialibus ut vulgo « aiunt litteris, onera magis exarata quam codices. » Cf. aussi *S. Hieronymi epistola ad Eustochium de custodia virginitatis* (Migne, *Patr. lat.*, t. XXII, col. 418) et *S. Joannis Chrysostomi homilia XXXII in Joannem* (Migne, *Patr. gr.*, t. LIX, col. 187).

d'ornementation de la *Genèse* de Vienne[1] et surtout des *Évangiles* de Rossano[2]. Elles nous ont conservé cinq scènes du Nouveau Testament, d'une fraîcheur de coloris parfaite, et qui sont peut-être les plus anciennes représentations qu'on en possède : Hérodiade et la décollation de saint Jean-Baptiste, les miracles des deux multiplications des pains, des deux aveugles de Jéricho et du figuier desséché.

I. — HÉRODIADE ET LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE

(*Fol. 10 verso.*)

PLANCHE XVI

I. — *Festin d'Hérode*. Hérode, la tête ceinte d'un diadème d'or, avec double rang de perles blanches, vêtu d'une longue robe blanche à reflets bleuâtres, dont l'épaule, le haut et le bas de la manche droite sont rehaussés de bandeaux dorés, est couché à la place d'honneur devant une table servie[3]. Il étend la main droite dans la direction d'Hérodiade, qui se tient debout plus loin, au centre du tableau, tournant le dos à Hérode et recevant des mains d'un serviteur le plat dans lequel se trouve la tête de saint Jean-Baptiste. Hérodiade porte sur ses cheveux noirs, qui paraissent frisés sur le front et réunis en lourdes tresses sur la nuque, un diadème d'or avec double rang de perles blanches, analogue à celui d'Hérode. Elle est vêtue d'une lon-

1. Voir *Die Wiener Genesis*, herausgegeben von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff (Wien, 1895, in-fol.); Separatausgabe der Beilage zum XV. und XVI. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

2. Voir *Evangeliorum codex græcus purpureus Rossanensis*,... dargestellt von Oscar v. Gebhardt und Adolf Harnack (Leipzig, 1880, gr. in-4°), et *Codex purpureus Rossanensis*,... herausgegeben von Arthur Haseloff (Berlin, 1898, gr. in-4°). Cf. aussi l'article consacré au manuscrit de saint Matthieu par M. G. Swarzenski dans le n° du 27 décembre 1900 de la *Kunstchronik* de Zimmermann, t. XII, col. 145-151.

3. On peut rapprocher la disposition de cette table de la cène figurée dans le ms. de Rossano (Haseloff, pl. V) et aussi de celle de la mosaïque de S. Apollinare nuovo de Ravenne, dans lesquelles le Christ occupe la même place qu'Hérode dans la présente miniature.

gue tunique de soie blanche, d'un tissu très fin, qui laisse deviner ses formes; cette tunique est ornée sur l'épaule, au haut et à l'extrémité des bras et aussi au-dessus des pieds de légers bandeaux et de pois rouges[1]. Le serviteur qui lui apporte, dans une grande terrine jaunâtre, qu'il tient à deux mains, la tête chevelue et barbue de saint Jean-Baptiste, est vêtu d'une tunique blanche à reflets bleuâtres, et, à ce qu'il semble, de braies étroites descendant jusqu'aux pieds et serrées dans les cordons des sandales. Trois autres convives, à cheveux noirs et au visage imberbe comme Hérode, sont couchés autour de la table, qui est recouverte d'étoffes ou de coussins rouges et bleus, disposés en demi-cercle. Au milieu de la table est placée une corbeille contenant trois fruits rouges, peut-être des grenades, et tout autour sont semés des feuillages. Les draperies bleues qui pendent devant les lits sont ornées d'étoiles blanches à huit rais, avec une bordure blanche couverte de broderies jaunes et formant encadrement; la draperie qui tombe de la table, au milieu, est de couleur rouge.

II. — *Prison de saint Jean-Baptiste.* La prison de saint Jean-Baptiste est une petite construction blanche, dont on a enlevé le toit pour montrer la scène qui se passe à l'intérieur; sur le devant on remarque une porte bardée de fer. A l'intérieur, le corps de saint Jean-Baptiste, couvert de vêtements bruns, est étendu, et du cou coupé jaillit un flot de sang rouge. Derrière le corps, on aperçoit les bustes de deux disciples du saint, chevelus et barbus, et également habillés de vêtements bruns. L'un d'eux étend les deux mains ouvertes, dans l'attitude de la désolation; l'autre avance le bras gauche, dans l'intention, semble-t-il, d'emporter le corps.

Ces deux scènes rendent fidèlement le texte de *S. Matthieu*, XIV, 6-12 : « Or, comme on célébrait le jour de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodias dansa au milieu de l'assemblée, et plut à Hérode; de sorte qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait. Elle donc, étant poussée par sa mère, lui dit : « Donne-

1. Ce genre d'ornement, en forme de pois, qu'on retrouve encore dans la quatrième miniature, se rencontre dans les peintures du ms. de Rossano (Haseloff, pl. I, II et XII).

« moi ici, dans un plat, la tête de Jean-Baptiste. » Et le roi en fut fâché; mais à cause du serment qu'il avait fait, et de ceux qui étaient à table avec lui, il commanda qu'on la lui donnât. Et il envoya couper la tête à Jean dans la prison. Et on apporta sa tête dans un plat et on la donna à la fille et elle la présenta à sa mère. Puis ses disciples vinrent, et emportèrent son corps, et l'ensevelirent; et ils vinrent l'annoncer à Jésus. »

A gauche de la miniature est peint le buste de Moyse, la tête chevelue et barbue, nimbée d'or; il est vêtu d'une tunique blanche à reflets bleuâtres, avec un grand manteau rejeté sur l'épaule gauche. Il élève légèrement la main droite et tient de la main gauche un rouléau à demi développé, sur lequel sont tracées ces paroles de la *Genèse*, IX, 6 : [Πᾶς] ὁ ἐκχέων αἷμα [ἀνθρώπου] ἀντὶ τοῦ αἵματος αὐτοῦ ἐκχυθήσεται [δι]ότι ἐν [ε]ἰκόνι Θεοῦ ἐποίησα τὸν ἄνθρωπον. — « Quiconque aura répandu le sang de l'homme sera puni par l'effusion de son propre sang; car l'homme a été créé à l'image de Dieu. »

A droite, le buste de David, la tête nimbée d'or, ceinte d'un diadème d'or, orné d'une double rangée de perles blanches; il est couvert d'un manteau de pourpre, rehaussé d'or à la hauteur de l'épaule droite, avec une agrafe d'or, ornée de perles blanches. Il tient également la main droite légèrement élevée et de la gauche développe un rouleau sur lequel on lit ces paroles du *Psaume* CXV, 6 : Τίμιος ἐναντίον Κυρίου ὁ θάνατος τῶν ὁσίων αὐτοῦ. — « C'est une chose précieuse devant les yeux du Seigneur que la mort de ses saints. »

II. — PREMIER MIRACLE DE LA MULTIPLICATION DES PAINS

(*Fol. 11 recto.*)

La seconde miniature, qui représentait la première multiplication des pains, est malheureusement presque entièrement lacérée et il n'en reste plus que la partie supérieure. A gauche, on aperçoit encore le haut du nimbe d'or crucifère qui entourait la tête du Christ; tout à

côté se trouvait un disciple, nu-tête, imberbe et à cheveux noirs, dont la figure seule subsiste; plus loin, dans de grandes herbes, sont assis les Israélites, qui avaient suivi le Christ. On distingue encore sept têtes et le haut du buste de plusieurs Israélites, dont deux, le quatrième et le sixième, portent la main à leur bouche pour manger. Ils sont uniformément vêtus de tuniques blanches à reflets bleuâtres, avec des manteaux de couleur variée, rouge, violette ou brune, rejetés sur l'épaule; le premier a la barbe et les cheveux blancs, les deux suivants sont imberbes et les quatre derniers barbus. C'est la seule miniature qui soit relevée d'un fond, ici uniformément bleu foncé.

La scène devait être l'interprétation du texte de *S. Matthieu*, XIV, 15-21 : « Et comme il se faisait tard, ses disciples vinrent à lui et lui dirent : « Ce lieu est désert, et l'heure est déjà passée; renvoie « ce peuple, afin qu'ils aillent dans les bourgades et qu'ils y achètent « des vivres. » Mais Jésus leur dit : « Il n'est pas nécessaire qu'ils y « aillent; donnez-leur vous-mêmes à manger. » Et ils lui dirent : « Nous « n'avons ici que cinq pains et deux poissons. » Et il leur dit : « Appor- « tez-les-moi ici. » Et après avoir commandé que le peuple s'assît sur l'herbe, il prit les cinq pains et les deux poissons, et levant les yeux au ciel, il rendit grâces; et ayant rompu les pains, il les donna aux disciples, et les disciples les donnèrent au peuple. Tous en mangèrent, et furent rassasiés; et on emporta douze paniers pleins des morceaux qui restèrent. Et ceux qui avaient mangé étaient environ cinq mille hommes, sans compter les femmes et les petits enfants. »

A gauche, Moyse, dont la figure effacée paraît avoir été imberbe, avec ces paroles de l'*Exode*, XVI, 15 : [Καὶ] εἶπεν Μωυσῆς [τοῖς υἱοῖς Ἰσραήλ]· Οὗτος ὁ ἄρτος ὃ εἶπεν[ὃν ἔδωκε] Κύριος δοῦναι ὑμῖν φαγεῖν. — « Et Moyse dit [aux enfants d'Israël] : « C'est là le pain que le Seigneur vous « donne à manger. »

A droite, David, dans le même costume que précédemment, avec ces paroles du *Psaume* CXXXV, 25 : Ὁ δίδους τροφὴν πάσῃ σαρκὶ ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα [τὸ ἔλεος αὐτοῦ]. — « Il donne la nourriture à toute chair, parce que sa miséricorde est éternelle. »

III. — SECOND MIRACLE DE LA MULTIPLICATION DES PAINS

(*Fol. 15 recto.*)

PLANCHE XVII

Le Christ est figuré debout, avec une chevelure abondante et une longue barbe terminée en pointe ; sa tête se détache sur un nimbe d'or crucifère et il est vêtu d'une tunique et d'un manteau également d'or[1] ; ses pieds sont chaussés de sandales. A sa droite et à sa gauche se tiennent debout deux de ses disciples, vêtus d'une tunique et d'un manteau blancs à reflets bleuâtres, avec des sandales aux pieds. L'un d'eux tient dans ses bras sept pains ronds, l'autre porte dans une corbeille plate six poissons. Il semble que l'artiste ait songé, malgré l'anachronisme, à figurer aux côtés du Christ S. Pierre et S. Paul, l'un avec le front bas et les cheveux et la barbe blancs et courts ; l'autre au front développé et avec une barbe blanche allongée en pointe. Aux pieds de ce groupe de personnages sont posés sept paniers d'osier, à anses, pleins de pains, et plus loin est figurée la foule des Israélites, assis dans l'herbe et mangeant. On ne voit que leurs bustes émergeant des grandes herbes, et ils sont groupés au nombre de neuf, disposés en deux rangées parallèles de cinq et quatre, indistinctement barbus ou imberbes, et vêtus de tuniques blanches à reflets bleuâtres, recouvertes de manteaux rouges, violets ou bruns.

Le peintre a fidèlement interprété le passage de *S. Matthieu*, XV, 32-38 : « Alors Jésus, ayant appelé ses disciples, leur dit : « J'ai pitié de « cette multitude ; car il y a déjà trois jours qu'ils ne me quittent point, « et ils n'ont rien à manger ; et je ne veux pas les renvoyer à jeun, de

1. On pourra comparer la figure du Christ dans le ms. de Rossano et dans le présent ms. évidemment inspiré du même modèle. Dans le ms. de Rossano seul le manteau du Christ est d'or ; le nimbe cruciforme est aussi tout à fait semblable, à cette simple différence près que la croix dans le ms. de Rossano est formée par un double trait et ici par un seul.

« peur que les forces ne leur manquent en chemin. » Et ses disciples lui dirent : « D'où pourrions-nous avoir dans ce lieu désert assez de pain « pour rassasier une telle multitude? » Et Jésus leur dit : « Combien « avez-vous de pains? » Ils lui dirent : « Nous en avons sept, et quelque « peu de petits poissons. » Alors il commanda aux troupes de s'asseoir à terre. Et ayant pris les sept pains et les poissons, et ayant rendu grâces, il les rompit, et les donna à ses disciples, et les disciples les donnèrent au peuple. Et tous en mangèrent et furent rassasiés ; et on en emporta sept corbeilles pleines des morceaux qui restèrent. Or ceux qui avaient mangé étaient quatre mille hommes, sans compter les femmes et les petits enfants. »

A gauche, David, avec ces paroles du *Psaume* CXLIV, 15 : Οἱ ὀφθαλμοὶ πάντων εἰς σὲ ἐλπίζουσι, καὶ σὺ δίδους [δίδως] τὴν τροφὴν αὐτῶν ἐν ἐυκερίαις [εὐκαιρίᾳ]. — « Les yeux de tous sont tournés vers toi, et tu leur donnes la nourriture dans le temps propre. »

A droite, Moyse, avec ces paroles du *Deutéronome*, XII, 18 : Καὶ φαγῇ, καὶ εὐφρανθήσῃ ἐναντίον Κυρίου τοῦ θεοῦ σου· εὐλογήσεις τὸ ὄνομα Κυρίου τοῦ θεοῦ σου. — « Tu mangeras,... et tu prendras ta nourriture avec joie devant le Seigneur ton Dieu,... et tu béniras le nom du Seigneur ton Dieu. »

IV. — MIRACLE DES DEUX AVEUGLES DE JÉRICHO

(*Fol. 29 recto.*)

PLANCHE XVIII

Le Christ, figuré comme dans la précédente miniature, touche de l'index de la main droite l'œil gauche de l'un des aveugles. Ceux-ci, nu-pieds, viennent à sa rencontre, en s'appuyant chacun sur un bâton qu'ils tiennent de la main gauche, tandis que de la main droite ils saisissent un pan de son manteau. Le premier des aveugles est vêtu d'une tunique blanche, avec des pois noirs au bas et sur l'épaule, et il porte un panier d'osier qui se termine en pointe et dont l'anse est

passée à son bras gauche; le second aveugle est vêtu d'une tunique rouge. Derrière le Christ, à gauche, est un groupe de quatre Israélites dans l'attitude de la marche, et les deux premiers avancent le bras droit avec la main ouverte. Le premier est vêtu d'une tunique blanche avec reflets bleuâtres, recouverte d'un manteau blanc; les trois autres Israélites sont groupés un peu en arrière du premier et sont vêtus de tuniques plus courtes et de couleurs différentes, blanche à reflets bleuâtres, rouge et blanche, recouvertes de manteaux jaunâtres. Tous ces personnages sont imberbes, sauf le Christ et le dernier des Israélites, qui a le front dénudé et porte toute sa barbe courte. En arrière des deux aveugles sont peints trois arbres aux troncs contournés et dont les branches portent un épais feuillage d'un ton vert sombre et bleu vif.

La miniature reproduit assez exactement le passage de *S. Matthieu*, XX, 29-34 : « Et comme ils partaient de Jéricho, une grande foule le suivit. Et deux aveugles, qui étaient assis près du chemin, ayant entendu que Jésus passait, crièrent, en disant : « Seigneur, fils de David, aie pitié de nous. » Et le peuple les reprit pour les faire taire; mais ils criaient plus fort : « Seigneur, fils de David, aie pitié de nous. » Et Jésus, s'arrêtant, les appela et leur dit : « Que voulez-vous que je vous fasse? » Ils lui dirent : « Seigneur, que nos yeux soient ouverts. » Et Jésus, ému de compassion, toucha leurs yeux; et aussitôt ils virent, et ils le suivirent. »

A gauche, David, avec ces paroles du *Psaume* CXXXVIII, 5 : Σὺ ἔπλασάς με καὶ ἔθηκας ἐπ'ἐμὲ τὴν χεῖρά σου. — « C'est toi qui m'as formé et qui as mis la main sur moi. »

A droite, Isaïe, sous les traits d'un homme jeune et imberbe, avec ces paroles du prophète, XXXV, 5 : Τότε ἀνοιχθήσονται ὀφθαλμοὶ τυφλῶν. — « Alors les yeux des aveugles seront ouverts. »

V. — MIRACLE DU FIGUIER DESSÉCHÉ

(*Fol. 30 verso.*)

PLANCHE XIX

Le Christ debout, vêtu et figuré comme précédemment, s'avance au-devant du figuier ; de la main gauche il tient un rouleau blanc et il étend la main droite, les deux premiers doigts allongés, en face du figuier, dont on voit les feuilles se dessécher aussitôt. Derrière le Christ se tient debout, dans l'attitude de l'étonnement, un disciple imberbe, vêtu d'une tunique et drapé à l'antique dans un ample manteau blanc à reflets bleuâtres. A l'écart et tout à fait à gauche de la scène est figurée une ville, sans doute Jérusalem, avec une grande porte cintrée et des murailles blanches crénelées, derrière et au-dessus desquelles on aperçoit deux édifices à toits recouverts de tuiles rouges et au milieu un petit édicule circulaire avec des colonnes supportant un dôme bleu.

L'ensemble de la composition rappelle le passage de *S. Matthieu*, XXI, 18-20 : « Le matin, comme il retournait à la ville [de Jérusalem], il eut faim ; et voyant un figuier sur le chemin, il y alla ; mais il n'y trouva que des feuilles, et il lui dit : « Qu'il ne naisse à « jamais aucun fruit de toi » ; et aussitôt le figuier sécha. Les disciples, ayant vu cela, s'étonnèrent et dirent : « Comment est-ce que ce figuier « est devenu sec à l'instant? »

A gauche, Habacuc, la barbe et les cheveux hirsutes, avec ces paroles du prophète, III, 17 : Διότι συκῆ οὐ καρποφορήσῃ. — « Car le figuier ne portera pas de fruits. »

A droite, Daniel, la tête coiffée d'une sorte de mitre ou de bonnet bleu, bordé d'une bande d'or ornée de perles blanches, et avec une bande semblable passant au milieu sur le sommet de cette coiffure, a les épaules recouvertes d'une sorte de camail bleu brodé d'or, et fixé sous le menton par une agrafe ornée de perles. Il tient de la main gau-

che ces paroles du prophète, IV, 10-11 : Καὶ ἰδοὺ εἴρ, καὶ ἅγιος ἀπ' οὐρανοῦ κατέβη, καὶ ἐφώνησεν ἐν ἰσχύει, [καὶ οὕτως εἶπεν·] Ἐκκόψαται τὸ δένδρον, καὶ ἐκτίλατε τοὺς κλάδους αὐτοῦ, [καὶ ἐκτινάξατε τὰ φύλλα αὐτοῦ, καὶ διασκορπίσατε τὸν καρπὸν αὐτοῦ.] — « Alors celui qui veille, et qui est saint, descendit du ciel, et cria d'une voix forte [et dit ainsi] : « Abattez l'arbre par le pied, coupez-en les branches [faites-en tomber les feuilles, et dispersez-en les fruits]. »

Ces cinq miniatures permettent de juger de l'importance archéologique et de l'intérêt artistique de l'illustration de cet exemplaire de l'Évangile de S. Matthieu. Elles offrent une suite de compositions, destinées à illustrer le texte du Nouveau Testament, dont il semble que le manuscrit de Paris soit aujourd'hui le seul et unique témoin, et qui lui assurent en tout cas une place prééminente dans l'histoire des plus anciens monuments de l'art chrétien, à côté de la *Genèse* de Vienne et des *Évangiles* de Rossano.

H. OMONT.

UNE ŒUVRE DE GUIDO MAZZONI

OU DE SON ATELIER EN FRANCE

LE GROUPE

DE

LA DORMITION DE LA VIERGE

A LA TRINITÉ DE FÉCAMP

PLANCHE XX

Parmi les artistes ultramontains ramenés et pensionnés par Charles VIII, l'un des plus importants est certainement ce Guido Mazzoni ou Guido Paganino que les comptes français du XVI^e^ siècle désignent parfois aussi sous le nom de Messire Paguenin ou Pagueny[1]. *Laudatissimus... quem nuper nobis Gallia cum plerisque rebus abstulit,* dit Pomponius Gauricus en 1504, dans son *De Sculptura*[2].

Charles VIII avait trouvé Mazzoni, en 1495, travaillant à Naples à

1. Cf. *États des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII*, *Arch. art. Fr. I*, 95-132. — Deville. *Comptes de la construction du château de Gaillon*, p. 405.

2. Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, Florentiæ, 1504, in-8°, E. VI, d'après Montaiglon, *Arch. art. Fr. I*, p. 128, rééd. par E. Brockhaus, Leipzig, 1886.

Cf. aussi Vedriani, *Raccolta dei pittori Modenesi*, 1662, f°, p. 26-33. — Tiraboschi, *Notizie dei pittori...*, Modène, 1786, p. 255-61. — Vasari, *Vite*, Ed. Milanesi, IV. — Montaiglon, *Du séjour de* Guido Paganino *en France*, *Arch. art. Fr. I*, 125-128.

la cour des princes d'Aragon, depuis assez peu de temps du reste, car c'est dans sa patrie, à Modène et dans l'Italie du nord que s'était formé son talent et que s'était d'abord exercée son activité, entre 1475 et 1489. Il s'était employé dans sa jeunesse, ainsi que les recherches de M. Venturi[1] nous l'ont appris, à des besognes assez

Fig. 1. — Guido Mazzoni. — Déposition de croix.
(Église San Giovanni Decollato à Modène.)

vulgaires, mais qui sont à retenir néanmoins lorsqu'on réfléchit au caractère de son talent : il avait confectionné des masques de carnaval et organisé des fêtes publiques, accompagnées de représentations dramatiques.

En 1475, il avait exécuté pour l'église de Busseto un groupe en terre cuite de grandeur naturelle, représentant la *Nativité*, dont il ne reste plus aujourd'hui que des fragments dispersés et un autre groupe

1. Venturi, *Archivio storico dell' arte*, 1889, p. 156 (Testament de Guido Mazzoni). — *La Scultura Emiliana nel Rinascimento*, *ibid.*, 1890, p. 5-23.

représentant la *Mise au tombeau*, qui subsiste encore. Le sculpteur paraît s'être fait de bonne heure comme une véritable spécialité des sujets douloureux et dramatiques. Entre 1477 et 1480, on voit sortir de son atelier une *Déposition de croix* pour San Giovanni Decollato, à Modène. Celle-ci est également intacte. On lui avait encore commandé un groupe de ce genre pour l'église San Antonio Abbate, à Venise : de ce dernier, nous possédons le contrat daté de 1489, mais l'œuvre a disparu : le sépulcre de l'église Santa Maria della Rosa, à Ferrare (1485), est presque certainement aussi de sa main : on y retrouve la même facture, les mêmes attitudes, les mêmes expressions et jusqu'à des personnages tout entiers qui paraissent identiques. Enfin, on possède également de lui, à Modène, dans la crypte de la Cathédrale, une Vierge assise, entourée de différents personnages, sur laquelle nous aurons à revenir particulièrement tout à l'heure[1].

A Naples, son activité s'était marquée par une *Déposition de Croix* qui se voit encore à l'église de Monte Oliveto et qui n'est, à quelques variantes et quelques exagérations près, qu'une répétition de celles que nous avons mentionnées plus haut; il y avait exécuté aussi une œuvre magistrale pleine de vigueur et de vie, le *buste en bronze du roi Ferdinand*[2]. Il devait jouir dans cette ville d'une grande renommée et Charles VIII songea immédiatement à se l'attacher. Cette faveur naissante n'alla pas cependant, comme on l'a raconté[3], jusqu'à le faire armer chevalier par le roi pendant son séjour à Naples. Ce n'est que plus tard, une fois installé à Paris, qu'il reçut ses lettres de noblesse. C'est ce qui explique que les comptes publiés par Montaiglon le désignent une fois seulement comme *peintre et enlumineur* du roi, tandis qu'il est traité une seconde fois de *messire* et de chevalier.

Ne pourrait-on supposer que c'est un portrait exécuté par Mazzoni

1. Perkins, *Sculpt. ital.*, édit. fr., 1869, II, 283; Burckhart, *Cicerone*, 8e éd. 1901, 482-483.

2. Müntz, *Ren. en Italie*, I, p. 115, fig.

3. D'après Tiraboschi, *loc. cit.*; Cf. de Boislile, *Les lettres de Noblesse de Guido Mazzoni*, *Nouv. arch. art fr.*, 1879, p. 210, 217.

qui mit l'artiste en rapport avec le roi? et ce portrait ne serait-il pas, le caractère du talent de l'artiste n'y contredirait pas trop, nous le verrons tout à l'heure, le beau buste en terre cuite de Charles VIII, conservé au Bargello de Florence? M. Marcel Reymond[1] s'est efforcé, dans une démonstration très ingénieuse, d'attribuer celui-ci à Pollajuolo, mais il n'a pu réunir que des présomptions. Nous n'avons, pour notre part, aucun argument irréfutable à lui opposer. C'est une simple hypothèse que nous proposons ici en passant. Mais nous croyons impossible de voir dans ce buste une œuvre française, comme l'a voulu faire M. Gonse[2].

Quoi qu'il en soit, Mazzoni rentre donc en France avec Charles VIII, en 1496, et nous le voyons figurer pour la somme considérable de 937 livres sur l'état des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII en 1497. Grassement payé, installé à l'hôtel du Petit-Nesle avec sa femme Pellegrina Discalzi et sa fille qui étaient venues le rejoindre et qui, suivant le témoignage des auteurs anciens, Vasari en particulier, collaboraient avec lui, il passa près de vingt ans en France[3], au sein de cette petite colonie d'artistes italiens dont Courajod[4] a indiqué l'existence et l'importance; le Petit-Nesle était devenu pour eux comme un centre d'opérations, où, au dire de Vasari lui-même, la vie était assez douce. Mazzoni fit, en 1507, un voyage en Italie, revint cette fois, mais partit définitivement en 1516 pour rentrer dans sa patrie. Il y mourut deux ans après, en 1518.

C'est donc une période d'une vingtaine d'années que notre artiste passa en France. L'activité de Mazzoni pendant ces vingt ans, la facilité propre à sa race et la faveur royale aidant, dut être assez considé-

1. Marcel Reymond, *Le buste de Charles VIII, par Pollajuolo au Bargello et le tombeau des enfants de Charles VIII à Tours* (*Bulletin archéologique du comité des travaux historiques*, 1895, p. 245-352).

2. *La Sculpture française*, p. 44.

3. Montaiglon, *art. cit.* et Guido Paganino *à l'Hôtel de Nesle*, *Nouv. arch. art. fr.*, 1878, VI, 238, d'après les preuves de Sauval, III, 555.

4. *La part de l'art italien dans quelques monuments de la première Renaissance. — Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français*, t. II, p. 93-95.

rable. Pourtant nous n'avons de renseignements certains que sur deux œuvres importantes exécutées par lui pendant son séjour en France : le *tombeau de Charles VIII à Saint-Denis* et la *statue de Louis XII à Blois;* encore ces deux œuvres ont-elles malheureusement disparu et ne nous sont-elles plus connues que par des gravures ou des dessins anciens, d'où nous ne pouvons tirer que des indications assez vagues sur leur style et sur leur valeur d'art[1].

Pour apprécier le talent de Mazzoni et la qualité des enseignements qu'il pouvait apporter à nos artistes français, il ne paraît plus guère nous rester en France que cette série de médaillons en marbre provenant de Gaillon et conservés soit à l'École des Beaux-Arts, soit au Musée du Louvre, qui ne seraient autres que ces « médailles baillées par Messire Paguenin » au cardinal Georges d'Amboise, dont parlent les comptes de Gaillon[2]. Cela est en vérité assez peu de chose, car ces médaillons imités de l'antique ne sont qu'une sorte de pacotille de production assez courante; on ne sait pas trop, de plus, si Mazzoni les avait exécutés lui-même, s'il les avait fait exécuter sous sa direction, ou si même il ne les avait pas fait venir de quelqu'un de ces ateliers d'Italie qui en fabriquaient à la douzaine.

Il y aurait lieu de rechercher si certains monuments très connus comme le *tombeau de Commines* ou le bas-relief de la *Mort de la Vierge* du Musée du Louvre[3], ne contiennent pas une beaucoup plus grande part d'éléments italiens qu'on ne le dit généralement, et ne sont pas attribuables, dans leur ensemble, à cet atelier dont Mazzoni était le chef.

Mais c'est dans un monument beaucoup moins célèbre, quoique au moins aussi important et significatif, que nous voudrions ici chercher la trace de l'activité en France de cet artiste et de son atelier. Il s'agit

1. Cf. pour le Charles VIII, Corrozet, *Antiquitez de Paris*, (1588) avec un bois de Jean Rabel. — Félibien, *Hist. de l'abb. de Saint-Denis* (grav.). — *Recueil de Gaignières.* Pe 1 a fol. 48. — Et pour le Louis XII, Cabinet des Estampes. Topogr. de la France. Blois.

2. Deville, *Comptes de la construction du château de Gaillon,* p. 405. — Louvre. *Cat. sc. mod.*, n° 370.

3. *Catal. sc. mod.*, n^{os} 126 et 199.

d'un grand groupe en pierre peinte qui figure dans l'ancienne église abbatiale de la Trinité de Fécamp.

L'abbaye, qui avait beaucoup souffert pendant la guerre de Cent ans, s'était relevée et enrichie au cours du XV^e^ siècle. Elle était gouvernée, depuis 1505, par l'abbé Antoine Bohier, frère du célèbre Thomas Bohier, le constructeur de Chenonceaux. Antoine Bohier, qui était conseiller du roi et avait accompagné Louis XII en Italie, partageait le goût de son maître pour l'art italien. Il avait, nous le savons par des textes précis[1], commandé à Gênes un certain nombre de marbres destinés à orner l'église de son abbaye, et il s'était justement adressé pour cette commande à l'un des artistes qui avaient exécuté pour Louis XII le tombeau des ducs d'Orléans ses ancêtres, Girolamo Viscardo. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il ait un peu plus tard emprunté le concours de l'atelier royal du Petit-Nesle.

La tradition cependant, enregistrée par certaines chroniques du XVII^e^ siècle, veut que le groupe en question ait été exécuté pour un religieux du monastère nommé Robert Chardon[2]. Les guides modernes font même de ce Robert Chardon un artiste qui aurait lui-même sculpté cette œuvre ainsi que plusieurs autres[3]. C'est là une pure légende : ce Robert Chardon, qui ne fut jamais abbé, gouvernait la maison sous les abbés commendataires dont Bohier fut le premier; il ne mourut qu'en 1533; il avait déjà fait exécuter des travaux d'art importants avant la nomination d'Antoine Bohier et l'arrivée de ses marbres italiens; une partie justement des œuvres gothiques qui subsistent encore à Fécamp, témoignait de sa libéralité envers l'abbaye. Tel le jubé avec sa luxuriante décoration végétale de la fin du XV^e^ siècle dont les débris se voient encore en différentes parties

1. Cf. Alizeri. *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, t. IV, p. 296-298.

2. Cf. notamment la chronique des abbés de Fécamp publiée par Leroux de Lincy dans son *Essai sur l'abbaye de Fécamp*, p. 340. — Leport, *Notice historique sur l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp*, 1879. — Alexandre, *Guide du visiteur à l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp*, 1897. — Dom Guillaume Le Hule, *Le Thrésor ou abrégé de l'histoire de la noble et royale abbaye de Fécamp*, 1682 (réédition s. d.).

3. Cf. abbé Cochet, *Répertoire archéologique de la Seine-Inférieure*, 1871. c. 107.

de l'église et de la ville[1]. Robert Chardon, si c'est lui qui a commandé notre groupe de la *Dormition de la Vierge*, aurait donc cette

Fig. 2. — Chapelle de la Dormition de la Vierge à l'église de la Trinité de Fécamp [2].

fois changé ses artistes habituels, ou tout au moins il aurait donné à un atelier local dont l'esprit perce, nous allons le voir, dans certains

1. Notamment dans une chapelle du tour du chœur et au Musée de la Bénédictine.

2. Les deux petits groupes que l'on voit à droite et à gauche de l'autel sont d'un style très différent. Ils ont été ajoutés, là, depuis la Révolution, et doivent venir de l'ancien jubé.

détails, un directeur italien dont l'influence prépondérante se marque de façon indiscutable dans l'ensemble de l'œuvre. Ce changement de direction n'a rien du reste qui doive nous étonner à cette époque. Robert Chardon peut très bien s'être adressé aux artistes favoris de son supérieur, avoir même cherché à rivaliser de générosité avec lui sur son propre terrain en appelant le célèbre Messire Guido Mazzoni ou quelqu'un de ses élèves.

Le groupe de la *Dormition de la Vierge* n'était pas, du reste, le seul travail de ce genre qui ornât l'abbaye avant la Révolution. Les descriptions anciennes nous signalent un groupe sculpté, représentant le *Trépas de saint Benoît* dans la chapelle du Calvaire (transept nord)[1]. Un autre groupe nous est expressément désigné comme ayant été commandé par Robert Chardon. C'était un *Sépulcre du Christ*. Il est infiniment regrettable que ces monuments aient disparu, le dernier surtout, car la comparaison eût été bien plus facile, s'il avait la même origine, avec les œuvres analogues où Guido Mazzoni avait déjà, en Italie, traité ce sujet. Les ressemblances que nous avons signalées tout à l'heure entre les figures de Modène et celles de Ferrare, entre celles-ci et le Sépulcre de Monte Oliveto, ressemblances qui vont jusqu'à des répétitions, n'auraient pas manqué de se reproduire dans l'œuvre française, et la démonstration que nous allons essayer d'établir se serait faite d'elle-même.

Si nous considérons le groupe unique qui nous reste[2], celui de la *Dormition de la Vierge*, nous sommes frappé tout d'abord du caractère

1. M. Leport (*ouv. cit.*, p. 124) attribue ce monument à un sculpteur nommé *Saniths* (?), dont le nom et la date même nous sont absolument inconnus. Nous ne connaissons pas du reste d'analogues à ce groupe dans l'art français ni dans l'art italien. Le bénédictin qui en avait fait les frais aurait donc déjà, par une direction d'idées toute spéciale, semblé chercher ses sujets en dehors de l'iconographie courante, comme plus tard le prieur de Solesmes, Dom Bougler, lorsqu'il fit sculpter son poème de pierre consacré à la gloire de la Vierge. Cf. Dom de la Tremblaye, *Les sculptures de Solesmes*.

2. Il était déjà célèbre au XVII[e] siècle puisque la chronique des abbés de Fécamp (Leroux de Lincy, *loc. cit.*) le qualifie d'un « des plus beaux ouvrages et des plus accomplis qui soient en France ».

général de la composition. Le sujet auquel s'attaquait l'artiste, cette réunion miraculeuse des Apôtres, ramenés des quatre bouts du monde autour du lit de la mère du Christ qui va mourir, avait maintes fois inspiré nos artistes du moyen âge; mais la seule évocation de certains chefs-d'œuvre de l'art du XIIIe siècle[1] suffit à nous faire mesurer la distance qui sépare ces compositions majestueuses, graves, recueillies et pondérées de la scène grouillante, dramatique et presque tumultueuse où les Apôtres se pressent ici et s'entassent autour du lit de la mourante[2]. Jusqu'à la fin du XVe siècle, l'art français avait toujours gardé, dans la composition générale des sujets de ce genre, la même ordonnance calme et simple. Souvenons-nous, par exemple, des disciples immuablement rangés sur une seule ligne, dans la nombreuse série de nos sépulcres français, derrière le cadavre du Maître que soutiennent symétriquement deux d'entre eux. La composition ici est certainement très habile, très pittoresque, d'un art peut-être plus complet et plus avancé, mais elle n'est sûrement pas française, car elle manque des qualités essentielles que nous venons de définir. Tout vise à l'effet; les apôtres forment un groupe de figurants ingénieusement agencé, comme dans les mystères qu'avait pu organiser Mazzoni dans sa jeunesse : chacun s'efforce d'avoir un geste vigoureusement expressif, et l'on reconnaît pour les avoir vues ailleurs ces attitudes mouvementées et dramatiques chères à l'artiste, celle par exemple des personnages qui arrivent en se penchant, les épaules en avant et tendant le cou pour mieux voir. C'est également un trait bien caractéristique que la disposition du corps de la Vierge sur un plan un peu incliné d'arrière en avant, comme les gisants des tombeaux italiens qui ne reposent jamais carrément sur leur sarcophage, mais se tournent légè-

1. Par exemple, le tympan de la porte gauche de la façade de Notre-Dame de Paris.

2. Dans les œuvres italiennes de Guido Mazzoni les personnages ne paraissent pas autant s'entasser qu'ici. Ils paraissent même avoir tendance à être dispersés. Cela peut tenir à ce que quelques-unes des œuvres de l'artiste ont été déplacées. Cela tient surtout à ce que la technique employée par lui n'est pas la même, les groupes italiens se composant généralement de statues en terre cuite isolées et juxtaposées, tandis qu'à Fécamp les figures sont en pierre, quelques-unes à mi-corps, et se tiennent les unes aux autres dans une niche étroite.

rement vers le public, de façon que rien ne soit perdu des formes étudiées et voulues par l'artiste.

Nous saisissons peut-être encore mieux la marque propre de Mazzoni dans le détail réaliste de la scène. Remarquons d'abord que la figure surnaturelle du Christ, que la légende amène là aussi pour recueillir l'âme de sa mère, en est absente; et, si nous oublions pour un instant la signification sacrée de la représentation, nous n'aurons plus sous les yeux qu'une scène assez vulgaire où un prêtre, au milieu d'un groupe de personnes plus ou moins affectées, asperge une moribonde d'eau bénite et se dispose à l'encenser en lisant les dernières prières. Ce prêtre est assisté de deux acolytes dont l'un, à sa droite, va lui tendre la navette, l'autre, à sa gauche, tient l'encensoir ouvert et souffle pour attiser le charbon de toute la force de ses joues gonflées. De dignité supérieure, d'élévation de sentiment, de tristesse majestueuse il n'y a plus trace. La scène mystérieuse et surnaturelle du XIII^e^ siècle se réduit presque aux proportions d'une scène de genre, et l'importance extraordinaire qu'y prend ce détail vulgaire du gros apôtre qui souffle dans son encensoir, et qui tient plus de place à lui tout seul sur le devant de la composition que le saint Pierre lui-même, est bien caractéristique. Il y a là un réalisme un peu mesquin, un peu terre à terre dans son esprit et dans ses procédés. Or, notons que c'est bien la nuance de celui de Mazzoni, lorsqu'il n'est pas tragique. Il y a à Modène, à côté de la Vierge assise et adorée par des saints, une servante qui a un tablier déchiré et dont la manche est percée au coude; elle apporte dans une écuelle de la bouillie pour le bambino; elle en tient une bouchée dans une cuiller qu'elle approche de ses lèvres et elle souffle dessus tant qu'elle peut. C'est là un détail d'intimité qui serait digne d'un Flamand ou d'un Hollandais. Mais dans son esprit comme dans son exécution, surtout dans cette recherche bizarre des joues gonflées, cette servante est le digne pendant de notre apôtre à l'encensoir de Fécamp.

Nous trouverions encore de nombreux rapports avec l'art de Mazzoni, tel qu'il est représenté en Italie, dans le caractère même de chacune

des figures. Ce sont des individus et non des types, de même que leurs vêtements sont des costumes réels, non de vagues draperies; ces tendances évidemment sont communes à l'auteur de notre groupe et au plus grand nombre des artistes septentrionaux du xv^{e} siècle; mais elles revêtent ici une forme bien spéciale, et les figures, fortement accen-

Fig. 3. — Guido Mazzoni. — Vierge adorée par des saints.
(Crypte de la cathédrale de Modène.)

tuées, sont des portraits très vivants, poursuivis avec une telle âpreté qu'ils tournent à la charge.

Voyez par exemple le saint Pierre pour lequel, tout en se conformant à peu près au type consacré, l'artiste a imaginé une laideur bien spéciale; voyez le grand vieux édenté au profil d'oiseau, au menton sénile, aux yeux éraillés, qui arrive vers la droite, ou bien, au milieu, cette grosse face encapuchonnée si énergique et presque si brutale. L'apôtre à l'encensoir avec son collier de barbe, ses petits yeux, son

mufle bestial, ressemble à quelque portefaix ; chez quelques-uns, le type ethnographique est singulièrement accusé ; ainsi chez celui qui domine tout le groupe, avec son front bas, son œil enfoncé, ses cheveux noirs plaqués et son visage glabre de prêtre italien. Or ce sont ces mêmes accents de vérité très grossie que nous trouvons dans les œuvres certaines de Mazzoni, dans les deux disciples âgés de la *Déposition de Croix* de Modène, dans le saint du *Presepio* que l'on prendrait, n'était son auréole, pour quelque bourgeois agenouillé là comme donateur, ou dans la tête extraordinaire qui provient de la Nativité de Busseto et qui, avec ses rides et ses crevasses, semble une pièce anatomique destinée à quelque musée des horreurs[1]. Une tête d'homme, acquise par le musée de Berlin, nous offre également, avec un peu moins de force peut-être, des caractères identiques[2].

Fig. 4. — Tête d'homme, attribuée à Guido Mazzoni. (Musée de Berlin.)

C'est justement ce caractère de réalisme intransigeant si frappant dans l'effigie de Charles VIII du Bargello, ces gros yeux à fleur de tête, ces lèvres épaisses et entr'ouvertes. ce nez long et tombant, rendus avec une exactitude implacable qui nous ont fait penser à lui désigner pour auteur le maître de Modène, travaillant soit à Naples, soit à Florence. La statue de Louis XII elle-même, bien que ce fût une œuvre décorative, était loin d'être fade et

1. Peut-être même dans ces œuvres italiennes, les accents sont-ils plus nombreux, les têtes plus fouillées ; mais il ne faut pas oublier que celles-ci sont en terre cuite et que, de plus, le groupe de Fécamp put être d'exécution plus hâtive et moins soignée que les autres morceaux faits à loisir par un artiste que la renommée n'avait pas encore gâté.

2. *Bildwerke der christl. epoche*, n° 192, B.

molle comme le beau cavalier troubadour qui l'a remplacée. C'était, ainsi que nous le montrent certains dessins anciens, un portrait assez brutal où le roi petit, laid, trapu, ne faisait pas du tout, sur son gros cheval, figure brillante et légère.

La réalité puissamment rendue avec un parti pris de vulgarité très accentué, tel est, en effet, le caractère propre de l'art de Mazzoni. D'autres auront aussi ses caractères dramatiques, ses gestes forcés à force de vouloir être expressifs, ses bouches criantes. Donatello, surtout à la fin de sa vie, en était déjà arrivé là, et Mantegna, dans ses tableaux et ses gravures, nous en a laissé d'innombrables spécimens. Nous sommes frappés par les exagérations et les violences de la Déposition de Croix de Caradosso à San Satiro de Milan, et encore plus par celles du groupe de l'église delle Vite à Bologne, par celles qui se perpétueront encore chez Begarelli, le continuateur de Mazzoni. Mais cette puissance particulière de réalisme que nous venons de noter n'existe guère que chez Mazzoni, et Courajod a très bien indiqué, en opposition avec M. Venturi qui voulait voir surtout dans cet artiste un isolé dont la formation aurait été toute locale, que Mazzoni devait ce caractère à quelque contact, très explicable en ce qui le concerne, avec les écoles du nord. Il y a de l'esprit flamand dans les figures de Mazzoni, mais de l'esprit flamand élargi et accentué par son passage chez un artiste méridional. Des naïvetés comme celles que nous relevions tout à l'heure dans le choix des détails sont fréquentes chez les flamands du xv^{e} siècle; mais elles n'occupent chez eux que leur juste place au second plan. Ici elles s'étalent au premier avec une insistance et une indiscrétion rares; de même, ce qui n'était chez eux qu'inspiration légitime, sens de la vie et du portrait, devient ici une transposition toute crue de la nature la plus vulgaire. C'est l'excès du réalisme franco-flamand accentué encore par un artiste intempérant et puissant.

Mais si cet artiste a pris contact, comme nous venons de le constater, avec les franco-flamands réalistes, il a vu aussi dans sa patrie d'autres modèles qui commencent à s'imposer à tous les esprits à mesure que s'accentuent les tendances humanistes et archéologiques de la Renais-

sance classique. Il a noté un de ces modèles dans sa mémoire ou sur un de ses carnets de croquis et le voilà qui, à Fécamp, sous le règne de Louis XII, vers l'année 1510, reproduit, pour la première fois sans doute en France, la tête grimaçante du Laocoon, le futur poncif dont abuseront des générations. Il n'y a pas d'erreur possible; au centre du groupe, au-dessus du saint Pierre, cette tête chevelue et barbue, convulsée et grimaçante, dont la douleur bruyante détonne parmi ces figures plutôt placides, comme son caractère conventionnel au milieu de tous ces portraits, c'est un souvenir précis, presque une copie du fameux antique que l'on venait de découvrir à Rome. Quel autre sculpteur qu'un italien eût été capable à cette date, en France, d'aller chercher semblable inspiration? Notons même que la découverte du Laocoon était toute récente. Ce n'est qu'en 1506 qu'il fut mis au jour à Rome. A ce moment Mazzoni était en France; mais nous avons vu qu'il fit justement l'année suivante, en 1507, un voyage en Italie. Il est très probable que c'est pendant ce voyage qu'il eut occasion de voir cette œuvre qui devint vite célèbre, ou d'en voir au moins quelque reproduction. Nous aurions même là un élément assez important pour fixer la date de l'œuvre, qui ne saurait être antérieure à 1506-1507.

Dans le détail de l'exécution, nous verrions aussi que les draperies, d'un travail très habile et d'une belle ampleur, n'ont rien cependant de commun avec la manière caractéristique de nos Français et de nos Bourguignons du XV^e^ siècle. C'est un tout autre système; mais nous retrouverions par exemple dans nombre de figures de Modène ou de Ferrare ces grands plis longs qui passent d'un bras à l'autre dans le manteau de l'apôtre à l'encensoir. Quelques détails de costume précis nous affirment également l'origine italienne de l'œuvre. C'est par exemple le chaperon doublé de blanc de l'apôtre du milieu; c'est encore le grand voile de la Vierge moulant le haut de la tête, collant sur le front et laissant à peine passer une petite bordure de linge tel qu'on le retrouve dans les figures de la Mère de douleur, et d'une autre sainte femme du Mortorio de Modène. Notons encore dans plusieurs figures d'hommes cette calotte noire sous le

capuchon, pour laquelle Mazzoni semble avoir eu une certaine prédilection, cherchant sans doute, grâce à cet effet de polychromie très fréquent chez lui, à faire ressortir le ton des chairs par le contraste avec cette tache noire et brillante.

La polychromie violente et brutale que nous constatons ici, avec un certain aspect luisant et comme vernissé propre aux terres cuites italiennes, est bien aussi celle qui est habituelle à l'artiste de Modène. Enfin, le caractère lâché du travail, cette facture très rapide qui indique les grandes masses sans s'attarder aux détails, cet aspect d'ébauche large et puissante n'a rien de commun avec le travail minutieux, précis jusque dans les moindres détails, des imagiers français : ceux-ci s'amusent aux finesses de la chevelure, aux ornements des vêtements qu'ils cherchent, surtout à cette époque, à faire de plus en plus riches et luxueux ; ils ont la conscience de traiter à fond les parties mêmes qui ne seront pas visibles. Que l'on songe, par exemple, aux revers des statues bourguignonnes, aux robes damassées des disciples du Christ au Sépulcre de Solesmes, aux orfèvreries si soignées des Vertus de Michel Colombe au tombeau de Nantes. Voilà du travail bien français; ici nous n'avons qu'une sorte de *fapresto,* d'improvisation à l'italienne.

Est-ce à dire cependant qu'on ne trouve absolument que des éléments italiens dans le groupe de Fécamp? Nous venons de montrer suffisamment la large part qu'il fallait leur faire; mais, ainsi que nous l'indiquions dès le début, l'auteur principal et le directeur de l'œuvre, Guido Mazzoni, si l'on admet nos conjectures, a pu trouver des collaborateurs parmi les artistes employés auparavant à l'abbaye qui l'ont sans doute aidé pour une besogne aussi importante.

L'encadrement d'abord, qui paraît bien avoir été fait pour recevoir l'œuvre telle qu'on l'y trouve encore, est tout entier conçu dans l'esprit traditionnel. On n'y trouve même pas, comme à Solesmes, de ces grands pilastres à l'italienne qui introduisent près de ce sépulcre, si français celui-là, une note exotique assez discordante. L'enfeu est tout gothique ici avec des nervures retombant sur des culots ornés de petits personnages. Le fond est décoré dans la partie haute d'une série

de reliefs très français également, médiocres du reste, qui représentent l'Assomption de la Vierge et ses litanies, avec leurs métaphores, *porta cœli*, *fons hortorum*, etc., naïvement réalisées, comme cela se rencontre assez souvent jusqu'au XVI^e^ siècle.

Dans le détail des personnages, on est frappé du caractère de la chape du saint Pierre. Les orfrois, comme dans celle du saint Pierre de Solesmes, sont ornés de petites figures encadrées sous des dais d'architecture flamboyante. Mais, outre que ce style dans certains objets usuels consacrés au culte avait fort bien pu se maintenir à cette époque, même en Italie, on peut supposer que, par un scrupule de réalisme qui serait bien dans l'esprit de notre artiste, il aurait copié simplement pour son saint Pierre une chape en usage à l'abbaye de Fécamp. Le coussin lacé qui soutient la tête de la Vierge peut aussi être la reproduction exacte d'un accessoire réel et courant, car on le retrouve avec la même forme sous la tête de tous les gisants du temps. C'est peut-être aussi une concession à la mode française que ces inscriptions que nous relevons sur le bord de certains manteaux d'apôtres, inscriptions tracées rapidement au pinceau, où on lit, sans rien des complications savantes de lettres très fleuries qui se voient ailleurs, des lambeaux de phrases sacrées quelconques : *Pater Noster, Ave Maria...* Mais ce qui est plus important à noter, ce sont les deux petits angelots qui se tiennent à genoux près de la tête de la Vierge. Leur perruque régulière, leur petite tête ronde, les plis surtout très cassés de leur robe semblent bien déceler une origine flamande. Nous ne parlons pas de celui de droite qui tient une banderole avec une inscription. Il est très banal et paraît avoir été ajouté postérieurement[1]. Si par hasard il était contemporain des Apôtres, il prouverait, d'une façon bien plus flagrante encore, la collaboration de deux mains, de deux esprits différents.

Les deux personnages barbus et enchaperonnés, au premier et au

1. M. Leport (*ouv. cit.*), qui indique que ce groupe aurait subi dans ce siècle d'importantes restaurations, ne peut citer absolument en fait d'altérations apportées au caractère de l'œuvre que la présence de cet angelot de style différent.

second rang à gauche, dont nous n'avons pas parlé encore, doivent aussi nous arrêter un instant. Ils sont assez différents des autres apôtres, particulièrement de ceux de l'extrême droite; leur costume, leur allure extrêmement calme, l'attitude de l'un d'eux qui relève sa main sous sa draperie comme pour s'essuyer les yeux, avec un geste très simple et très familier qui paraît inspiré de celui de quelques pleurants bourguignons, la facture de leur barbe très régulière et très soignée à la différence de celle du Laocoon, par exemple, ou de tel apôtre à barbe flottante du bas-relief de la Mort de la Vierge au Louvre, bien des détails encore nous porteraient à y reconnaître des qualités toutes françaises qui n'existent à aucun point dans la partie droite du groupe où l'italianisme s'accuse avec la vigueur que nous indiquions tout à l'heure.

Telle est l'œuvre de Fécamp. Peu séduisante au premier abord, assez inégale, d'exécution un peu grosse, avec des duretés qui choquent, notamment dans la polychromie, des parties assez peu agréables et des morceaux d'une vigueur saisissante, elle est à tout prendre amusante dans son ensemble par le pittoresque de la mise en scène et par le caractère des types représentés. Elle est surtout d'un très grand intérêt historique si, comme nous avons essayé de le démontrer, elle nous donne un spécimen des travaux de Guido Mazzoni en France.

Nous avons vu qu'elle ne pouvait être antérieure à 1507 : elle ne saurait d'autre part être postérieure à 1510. Nous savons en effet qu'à cette date, un imagier normand qui travaillait pour le moment à Gisors, et que l'on retrouverait plus tard à Rouen, Pierre des Aubeaux fut envoyé à Fécamp aux frais de la confrérie de l'Assomption, « pour voir le Trépassement de Notre-Dame »[1]. Il s'en inspira sans doute dans le groupe analogue que la confrérie lui avait commandé pour l'église de Gisors; celui-ci a disparu malheureusement et il n'en

1. Cf. Abbé Blanquart, *L'imagier Pierre des Aubeaux et les deux groupes du Trépassement de Notre Dame à Gisors et à Fécamp.* Caen, 1891. Ext. des *Comptes rendus du Congrès de la Soc. fr. d'archéologie*, 1889.

reste plus que les décorations de la partie haute représentant justement, comme à Fécamp, les Litanies de la Vierge.

Il n'est pas fait allusion, malheureusement, dans ce texte, à l'auteur du groupe de Fécamp, et rien jusqu'ici, en dehors de l'œuvre même, ne nous confirme la présence de Guido Mazzoni à Fécamp. Nous avons vu seulement qu'elle pouvait s'y expliquer d'une façon très vraisemblable, et l'examen du monument nous a affirmé ce que les textes ne nous ont pas encore révélé. Si l'œuvre n'est pas de Mazzoni, elle est à coup sûr de sa manière, exécutée par quelqu'un de ses élèves, avec le concours de quelque artiste local, ainsi que nous l'ont fait voir certains détails; elle nous fait toucher du doigt, en tout cas, ce qu'était l'art apporté en France par ce sculpteur formé à Modène et à Naples et installé en plein Paris, au Petit-Nesle, sous le règne de Louis XII, ce qu'étaient les modèles proposés en 1510 à un imagier normand tel que Pierre des Aubeaux.

PAUL VITRY.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

I. — *Autre Taureau androcéphale, statuette à incrustations* (Musée du Louvre), par M. Léon Heuzey 5

II. — *Amphore à figures rouges* (Cabinet des Médailles), par M. A. de Ridder . . 11

III. — *Skyphos à figures rouges trouvé à Éleusis* (Musée National d'Athènes), par M. André Skias 29

IV. — *Sculptures gréco-bouddhiques* (Musée du Louvre), par M. A. Foucher . . . 37

V. — *Le coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne*, par M. F. de Mély 63

VI. — *L'Ivoire Barberini* (Musée du Louvre), par M. Gustave Schlumberger . . 79

VII. — *Tableau byzantin inédit* (Musée épiscopal de Vich), par Dom E. Roulin . . 93

VIII. — *Sur un étui de tablette trouvé à Thèbes et conservé au Musée du Louvre*, par M. Georges Bénédite 105

IX. — *Sur les métaux égyptiens; étude sur un étui métallique et ses inscriptions*, par M. M. Berthelot 121

X. — *La Tête Rampin, marbre attique du* VI^e^ *siècle avant notre ère* (Musée du Louvre), par M. Henri Lechat 143

Pages.

XI. — *Tête d'Athéna Parthénos* (Musée du Louvre), par M. Étienne Michon. . . 154

XII. — *Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Matthieu, copié en onciales d'or sur parchemin pourpré, et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale*, par M. H. Omont 175

XIII. — *Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France : Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp*, par M. Paul Vitry. 187

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS

		Pages.
Bénédite (Georges).	Sur un étui de tablette trouvé à Thèbes et conservé au Musée du Louvre	105
Berthelot (M.)	Sur les métaux égyptiens; étude sur un étui métallique et ses inscriptions.	121
Foucher (A.)	Sculptures gréco-bouddhiques (Musée du Louvre).	37
Heuzey (Léon).	Autre Taureau androcéphale, statuette à incrustations (Musée du Louvre)	5
Lechat (Henri).	La Tête Rampin, marbre attique du vi^e^ siècle avant notre ère (Musée du Louvre).	143
Mély (F. de).	Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne.	63
Michon (Étienne).	Tête d'Athéna Parthénos (Musée du Louvre) . .	154
Omont (H.)	Peintures du Manuscrit grec de l'Évangile de Saint Matthieu, copié en onciales d'or sur parchemin pourpré, et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale.	175

		Pages.
Ridder (A. de).	Amphore à figures rouges (Cabinet des Médailles).	11
Roulin (Dom E.).	Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich).	93
Schlumberger (Gustave). . . .	L'Ivoire Barberini (Musée du Louvre).	79
Skias (André).	Skyphos à figures rouges trouvé à Éleusis (Musée National d'Athènes).	29
Vitry (Paul)	Une œuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France : le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp.	187

TABLE DES PLANCHES

I. — Taureau en bronze incrusté d'argent et Taureau androcéphale en stéatite (Musée du Louvre).

II-III. — Amphore à figures rouges (Cabinet des Médailles).

IV. — Skyphos d'Éleusis.

V. — Statue de Bodhisattva trouvée à Shâhbâz-Gârhi, district de Peshawar (Musée du Louvre).

VI. — Têtes de chaux trouvées à Shâhbâz-Gârhi, district de Peshawar (Musée du Louvre).

VII. — Coffret de Saint-Nazaire de Milan (couvercle).

VIII. — — — — (faces antérieure et postérieure).

IX. — — — — (faces latérales).

X. — L'ivoire Barberini (Musée du Louvre).

XI. — Tableau byzantin en mosaïque (Musée épiscopal de Vich).

XII-XIII. — Étui votif au nom l'Épouse divine Shapenouapit II (xxv^{e} dynastie). Musée du Louvre.

XIV. — La Tête Rampin (Musée du Louvre).

XV. — Athéna Parthénos, tête de marbre appartenant au Musée du Louvre.

XVI-XIX. — L'Évangile de Saint Matthieu, manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale.

XVI. Hérodiade et Décollation de Saint Jean-Baptiste.

XVII. Miracle de la Multiplication des Pains.

XVIII. Miracle des Deux Aveugles de Jéricho.

XIX. Miracle du Figuier desséché.

XX. — La Dormition de la Vierge, groupe en pierre peinte (Église de la Trinité de Fécamp).

LISTE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Fragment d'une statue chaldéenne de femme avec des ornements incrustés. . . . 10
Pied de taureau (fragment d'une statuette chaldéenne à incrustations) 10
Amphore à figures rouges du Cabinet des Médailles (vue d'ensemble). 14
Décor de l'épaule du vase. 15
Skyphos à figures rouges trouvé à Éleusis (vue d'ensemble) 30
Bouddha trouvé à Shâhbâz-Gârhi (district de Peshawar) 42
Tête de Bouddha trouvée à Kharki (district de Peshawar). 43
Tête de Bodhisattva provenant du Bounêr. 48
Atlante trouvé à Shâhbâz-Gârhi (district de Peshawar). 50
Triton trouvé à Shâhbâz-Gârhi (district de Peshawar) 50
Guirlande et Amours, fragment de frise trouvé près de Charsadda (district de Peshawar). 51
Scène de bacchanales provenant du Bounêr. 51
Pilastre corinthien trouvé à Djalal-Banda, dans la passe de Shahkote (Vallée du Svât). 52
Nativité et adolescence de Bouddha, bas-relief provenant de la Vallée du Svât . . 54
Médaillon de Constance II 74
Disque de Valentinien (fragment). 74
Diptyque d'Aoste 75
Feuillet de diptyque de Monza 76
Miniature du manuscrit de l'Iliade de l'Ambrosienne. 77

Pages.

Mains bénissantes 98-99

Tête de la *Minerve au Collier* (Musée du Louvre) 161

Tête d'Athéna Parthénos (Musée de Cologne) 168

Tête d'Athéna Parthénos (Musée du Louvre) 169

Guido Mazzoni : Déposition de Croix (Église San Giovanni Decollato de Modène) . . 188

Chapelle de la Dormition de la Vierge à l'Église de la Trinité de Fécamp 193

Guido Mazzoni : Vierge adorée par des Saints (Crypte de la Cathédrale de Modène). 197

Tête d'homme attribuée à Guido Mazzoni (Musée de Berlin) 198

ERRATUM

Page 10, ligne 22. *Au lieu de :* sous l'aisselle gauche, *lire :* sous l'aisselle droite.

IMPRIMÉ

PAR

CHAMEROT ET RENOUARD

19, rue des Saints-Pères, 19

PARIS

E.Leroux.Edit

Vieillemard Fils & C^ie^ Paris

ETUI VOTIF AU NOM DE L'EPOUSE DIVINE SHAPENOUAPIT II (XXV^e^ DYN)

(Musée du Louvre)

Héliog. Dujardin

Imp. Chassepot

LA TÊTE RAMPIN

(Musée du Louvre)

E. Leroux, Edit

Hélog. Dujardin Imp. Chassepot

ATHÉNA PARTHÉNOS

Tête de marbre appartenant au Musée du Louvre

E. Leroux, Edit.

E.Leroux Edit

Herodiade et Décollation de Saint Jean-Baptiste

Vieillemard Fils & Cie Paris

L'EVANGILE DE SAINT MATTHIEU
(Manuscrit grec de la Bibliotheque Nationale)

E.Leroux.Edit

Miracle de la Multiplication des Pains

Vieillemard Fils & Cie Paris

L'EVANGILE DE SAINT MATTHIEU
(Manuscrit grec de la Bibliotheque Nationale)

Heliog. Dujardin. Imp. Chassepot

LA DORMITION DE LA VIERGE

Groupe en pierre peinte

(Eglise de la Trinite de Fécamp)

E. Leroux Edit.

E.Leroux Edit

Miracle des deux Aveugles de Jericho

Vieillemard Fils & Cie Paris

L'EVANGILE DE SAINT MATTHIEU
(Manuscrit grec de la Bibliotheque Nationale)

E.Leroux Edit

Miracle du Figuier Desseche

Vieillemard Fils & Cie Paris

L'EVANGILE DE SAINT MATTHIEU

(Manuscrit grec de la Bibliotheque Nationale)

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

MONUMENTS ET MÉMOIRES

PUBLIÉS PAR

L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

ARTICLES CONTENUS DANS LE TOME SIXIÈME

SOMMAIRE DU PREMIER FASCICULE

I. *Tiare en or, offerte par la ville d'Olbia au roi Saitapharnès,* par M. Max Collignon.
II. *L'Émail de Saint-Nicolas de Bari,* par M. Émile Bertaux.
III. *Ivoire byzantin de l'ancienne Collection Bonnaffé,* par M. Gustave Schlumberger.
IV. *Les Statues de saint Pierre, sainte Anne et sainte Suzanne* (Musée du Louvre), par M. André Michel.
V. *Un Buste d'enfant du* XVI^e *siècle* (Collection de M^me^ la marquise Arconati-Visconti), par M. Émile Molinier.

PLANCHES

I-V. La Tiare d'Olbia (Musée du Louvre).
VI. L'émail de Saint-Nicolas de Bari.
VII. Ivoires byzantins.
VIII. Saint Pierre et sainte Suzanne, statues provenant de l'ancien château de Chantelle (Allier).
IX. Sainte Anne et la Vierge enfant, groupe provenant de l'ancien château de Chantelle (Allier).
X. Buste en marbre d'une petite fille, art français de la seconde moitié du XVI^e^ siècle (Collection de M^me^ la marquise Arconati-Visconti).

SOMMAIRE DU DEUXIÈME FASCICULE

VI. *Le Taureau chaldéen à tête humaine et ses dérivés,* par M. Léon Heuzey.
VII. *Tête archaïque de terre cuite* (Musée du Louvre), par M. Edmond Pottier.
VIII. *Le Marsyas de Tarse* (Musée Impérial de Constantinople), par M. André Joubin.
IX. *Buste de César appartenant à la Collection du Comte Grégoire Stroganoff, à Rome,* par M. Maurice Besnier.
X. *Pyxide en os représentant la naissance d'Apollon et de Diane* (Musée du Louvre), par M. Hans Graeven.
XI. *Un Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg,* par M. Jean-J. Marquet de Vasselot.
XII. *Un Coffret byzantin d'ivoire du Musée Kircher, à Rome,* par M. Gustave Schlumberger.
XIII. *Le Camée byzantin de Nicéphore Botoniate à l'Heiligenkreutz* (*Autriche*), par M. F. de Mély.
XIV. *La Croix de la Collégiale de Villabertran* (*Catalogne*), par Dom E. Roulin, bénédictin.

PLANCHES

XI. Taureau chaldéen à tête humaine (stéatite) (Musée du Louvre).
XII. Tête de femme archaïque (Terre cuite appartenant au Musée du Louvre).
XIII. Tête d'une statue de Marsyas trouvée à Tarse (Musée Impérial de Constantinople).
XIV. Buste de César (Collection du Comte Grégoire Stroganoff, à Rome).
XV. Pyxide en os (Musée du Louvre).
XVI-XVII. Coffret reliquaire du Trésor de Quedlinburg.
XVIII. Coffret byzantin en ivoire (Musée Kircher, à Rome).
XIX. Croix de la Collégiale de Villabertran (Catalogne).
XX. Deux croix processionnelles de la Cathédrale de Girone.

ERNEST LEROUX, Éditeur, rue Bonaparte, 28, PARIS

UNE NÉCROPOLE ROYALE A SIDON

FOUILLES DE HAMDY-BEY

Publiées par **HAMDY-BEY**, directeur du Musée Impérial à Constantinople,
et **Théodore REINACH**

Un beau vol. gr. in-folio avec planches en heliogravure et héliochromie, publié en 4 livraisons. En un carton. **200** fr.

PRÉCIS DE L'ART ARABE

ET MATÉRIAUX POUR SERVIR A L'HISTOIRE, A LA THÉORIE
ET A LA TECHNIQUE DES ARTS DE L'ORIENT MUSULMAN

Par **J. BOURGOIN**

In-4°, illustré de 300 planches en noir et en couleur. . . . . **150** fr.

LES ORIGINES ORIENTALES DE L'ART

RECUEIL DE MÉMOIRES ARCHÉOLOGIQUES ET DE MONUMENTS

Par **M. Léon HEUZEY**, membre de l'Institut

PREMIÈRE PARTIE : **Antiquités chaldéo-assyriennes**

Livraisons I à IV, avec 9 planches. Chaque livraison. . . . . **8** fr.

DÉCOUVERTES EN CHALDÉE

Par **M. E. DE SARZEC**, Consul de France à Bagdad
Publié par **M. Léon HEUZEY**, membre de l'Institut

Livraisons I à III, avec planches en héliogravure. Chaque livraison in-folio . . . . . **30** fr.
Livraison V, fascicule 1 . . . . . **15** fr.

ATHÈNES AU XVII^e SIÈCLE

DESSINS DES SCULPTURES DU PARTHÉNON

Attribués à **J. CARREY**

ET CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

ACCOMPAGNÉS DE

Vues et Plans d'Athènes et de l'Acropole

Reproduits en phototypie d'après les Originaux et précédés de Notices

Par **Henri OMONT**

Un volume in-4°, accompagné de 45 planches . . . . . **40** fr.

LES ARTS A LA COUR DES PAPES

Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)

RECUEIL DE DOCUMENTS INÉDITS OU PEU CONNUS

Par **Eug. MÜNTZ**, de l'Institut

Un beau volume in-8, avec 10 planches et 94 gravures . . . . . **20** fr.

Paris. — Typ. Chamerot et Renouard, 19, rue des Saints-Pères. — 40508.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00619 4233